FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
24 VI 1979 ● NR 25 (1594) ● ROK XXXIV
CENA 5 ZŁ

Działalność partii w dziedzinie kultury

W Wydziale Kultury KC PZPR odbyła się narada na temat działalności partii w sferze kultury. Szczególną uwagę poświęcono ocenie realizacji wniosków Biura Politycznego KC w sprawie pracy ideowo-wychowawczej wśród młodego pokolenia twórców kultury, doskonalenia działalności partii w środowiskach twórczych, a także przygotowania działalności ideowo-wychowawczej w ramach akcji letniego wypoczynku młodzieży. Omówiono udział twórców w obchodach 35-lecia PRL.

Podkreślano wagę i znaczenie intensyfikacji pracy ideowo-wychowawczej w środowisku młodych twórców oraz potrzebę łączenia jej z rozwiązywaniem konkretnych zagadnień socjalnych, materialnych i warsztatowych młodych twórców. Zwracano uwagę na konieczność coraz pełniejszego udziału ludzi sztuki w realizacji zadań wynikających z najbardziej żywotnych i aktualnych potrzeb narodu stawianych przed nimi przez partię, takich jak kształtowanie postaw patriotycznych, zaangażowanie w socjalistyczny rozwój kraju, umacnianie rodziny, poszanowanie ludzi rzetelnej pracy, kształtowanie socjalistycznego internacjonalizmu.

Podkreślano potrzebę skutecznych działań zmierzających do coraz pełniejszego upowszechniania dorobku socjalistycznej kultury i sztuki polskiej.

W naradzie, której przewodniczył kierownik Wydziału Kultury KC PZPR Bogdan Gawroński, wzięli udział przedstawiciele zespołów partyjnych, związków twórczych oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki.

KONKURSY

Zmiana terminu

Ośrodek Telewizyjny w Krakowie i Zarząd Oddziału Krakowskiego Związku Literatów Polskich uprzejmie zawiadamiają, że termin rozstrzygnięcia konkursu na scenariusz filmu telewizyjnego przesunięty został, w związku z napływem olbrzymiej ilości prac, na dzień 30 września 1979 roku.

ŁAGÓW PO RAZ JEDENASTY

Tematem tegorocznego Lubuskiego Lata Filmowego (24 czerwca – 1 lipca) będzie „Miejsce polskiego filmu fabularnego w światowym kinie lat 1947–77". Retrospektywa obejmie 21 wielokrotnie nagrodzonych filmów, od „Ostatniego etapu" Wandy Jakubowskiej po „Barwy ochronne" Krzysztofa Zanussiego oraz cztery nowe filmy pokazywane przed ogólnopolską premierą: „Amator" Krzysztofa Kieślowskiego, „Lekcja martwego języka" Janusza Majewskiego, „Aria dla atlety" Filipa Bajona i „Pełnia" Andrzeja Kondratiuka.

Na tradycyjnym seminarium Klubu Krytyki Filmowej SDP i Stowarzyszenia Filmowców Polskich referaty wygłoszą: Wojciech Wierzewski („Film polski i przemiany socjalistycznej sztuki filmowej w trzydziestopięcioleciu"), Jerzy Płażewski („Polski film w recepcji postępowych twórców i krytyków Zachodu"), Krzysztof Teodor Toeplitz („Polskie doświadczenia w kształtowaniu artystycznym i światopoglądowym współczesnego kina") i Krzysztof Zanussi („Szansa dialogu, czyli obraz współczesnej Polski i niepokojów światowego kina").

Do Łagowa zjadą działacze ruchu studyjnego i DKF-ów, którzy organizują własne spotkania i seminaria. W czasie Lubuskiego Lata rozstrzygnięty zostanie plebiscyt czytelników „Ekranu", „Sztandaru Młodych", „Nadodrza" i „Gazety Lubuskiej" na najpopularniejszych aktorów polskich ostatniego sezonu.

FILMY

DYRYGENT

Trwają ostatnie zdjęcia do filmu „Dyrygent" realizowanego w Zespole „X" przez Andrzeja Wajdę według scenariusza Andrzeja Kijowskiego. Nakręcono już wszystkie sceny z grającym tytułową rolę wybitnym aktorem angielskim Sir Johnem Gielgudem, który opuścił Warszawę. Jego partnerami są Krystyna Janda, Andrzej Seweryn i Jan Ciecierski.

Andrzej Wajda i John Gielgud

POLONICA

NA ANTYPODACH

W festiwalach i przeglądach organizowanych w Australii i Nowej Zelandii wezmą w tym roku udział nasze filmy fabularne i krótkometrażowe. Australia organizuje wiele cieszących się popularnością festiwali, które dla mieszkańców kraju są okazją poznawania aktualnego dorobku kinematografii światowej i konfrontowania z nią własnej produkcji, coraz ciekawszej zresztą. Po raz 28 odbędzie się międzynarodowy festiwal w Melbourne, na którym pokażemy „Spiralę" Krzysztofa Zanussiego oraz krótkometrażówki: „Skok" Daniela Szczechury, „Widok z góry" Marka Komzy i „Nocne loty" Mariana Cholerka. Festiwal w Sydney, 26 z kolei, zobaczy natomiast „Człowieka z marmuru" Andrzeja Wajdy oraz zestaw filmów z Melbourne. W Adelaide, na południowym wybrzeżu kontynentu, organizowany jest od czterech lat festiwal filmów dla dzieci. Wysłaliśmy „Bułeczkę" Anny Sokołowskiej oraz kreskówkę „Myszka i mucha" Eugeniusza Kotowskiego. Wreszcie do Brisbane, na 14 festiwal międzynarodowy, posyłamy „Pokój z widokiem na morze" Janusza Zaorskiego. Po pokazach w Australii „Spirala" będzie reprezentować naszą kinematografię na festiwalach w Wellington i Auckland w Nowej Zelandii, w lipcu bieżącego roku.

Listy do redakcji

„W poszukiwaniu sojuszników"

Artykuł pani Lidii Orlikowskiej, opublikowany pod powyższym tytułem w numerze 12 „Filmu", nasunął mi kilka refleksji:

- *Kierownikami kin studyjnych n i e m u s z ą być osoby, które nie wiedzą, jak upowszechniać dobre filmy.*
- *Nie rozumiem, dlaczego Okręgowe Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów nie mogą znaleźć pieniędzy na finansowanie działalności placówek, które same powołały do życia i których działalności patronują.*
- *Nie widzę przeszkód, aby przy kinach studyjnych działały rady programowe; zaprzestały one działalności t y l k o d l a t e g o, że ich postulaty nie były przez OPRF-y spełniane, a każdy – kto działa – lubi, by jego działalność traktować poważnie.*
- *Nie łudźmy się, że w domach kultury pracują – poza nielicznymi – ludzie przygotowani do upowszechniania kultury filmowej.*
- *Nie łudźmy się, że domy kultury mogą stać się mecenasami wspierającymi finansowo statutową działalność OPRF-ów; ubóstwo finansowe domów kultury jest znaczne i stale się pogłębia.*
- *Nie łudźmy się, że czas łagodzi problemy związane z repertuarem kin oraz stanem technicznym tych placówek; przeciwnie, problemy te stale się zaostrzają.*
- *Natomiast prawdą jest, że – choć nikt nie rozpieszcza aktywistów upowszechniania kultury filmowej – oni jedni, ci „zarażeni" filmem, skromni i nie rozglądający się za honorami, nadal będą tego ruchu mecenasami.*

DANUTA KŁOSOWSKA
Lublin

NAGRODY

„Kuźnica" wyróżnia scenariusze

Rozstrzygnięto ogólnopolski konkurs Klubu Twórców i Działaczy Kultury „Kuźnica", zorganizowany przy współudziale Centralnej Rady Związków Zawodowych, na scenariusz widowiska o życiu i działalności wybitnych rewolucjonistów, działaczy polskiego ruchu robotniczego, patronów zakładów pracy.

Jury pod przewodnictwem Tadeusza Hołuja przyznało nagrody po 25 000 zł Andrzejowi Twerdochlibowi z Gdańska, Jerzemu Tomaszkiewiczowi z Warszawy, Benedyktowi Kaczyńskiemu i Bogusławowi S. Kundzie z Krakowa oraz wyróżnienia po 15 000 zł Jerzemu Surdykowskiemu, Zbigniewowi Książkowi i Januszowi Hańderkowi – wszyscy z Krakowa. Nadesłane prace wykazały wszechstronne zainteresowanie tradycją polskiego ruchu robotniczego oraz zaangażowanie ideowe. Nagrodzone i wyróżnione widowiska poświęcone są Marcinowi Kasprzakowi, Marianowi Buczkowi, Stanisławowi Szadkowskiemu, Ludwikowi Waryńskiemu, Bolesławowi Bierutowi i Feliksowi Dzierżyńskiemu. Fundatorami nagród były Centralna Rada Związków Zawodowych i Ministerstwo Kultury i Sztuki.

„Olimpiada" w Trydencie

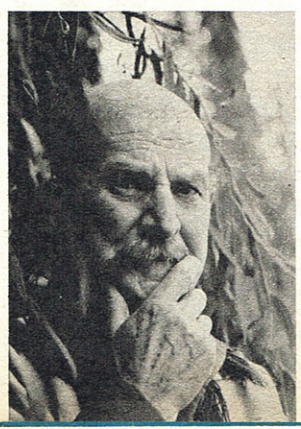
Film Bogdana Dziworskiego „Olimpiada", wyróżniony niedawno „Srebrnym Lajkonikiem" na festiwalu w Krakowie, otrzymał także II nagrodę międzynarodowego festiwalu filmów górskich i eksploracyjnych, organizowanego od 16 lat w Trydencie we Włoszech. Ponadto widzowie festiwalu obejrzeli „Święto radości" reż. Witolda Zadrowskiego.

KAZIMIERZ OPALIŃSKI

Zmarł nestor sceny i filmu, aktor związany przez blisko siedemdziesiąt lat z polską kulturą. Był naocznym świadkiem legendarnej już epoki naszego teatru sprzed I wojny światowej, współtworzył sławę teatru lat międzywojennych, stał się jego chlubą w powojennym trzydziestopięcioleciu.

Urodzony w 1890 roku w Przemyślu, po ukończeniu prywatnej szkoły teatralnej we Lwowie rozpoczął występy na scenie w 1912 roku. Szlak jego aktorskiej wędrówki prowadził przez Lwów, Katowice, Sosnowiec, Lublin, Grudziądz, Grodno, Łódź, Warszawę i Kraków, gdzie zatrzymał się na dłużej w zespole Teatru im. Słowackiego. Przetrwawszy wojnę w Krakowie pozostał tam do 1950 roku, następnie przez trzy lata był w zespole Teatru Powszechnego w Łodzi, by wreszcie w 1953 roku rozpocząć występy w warszawskim Teatrze Narodowym, któremu pozostał wierny do końca.

Jego kariera filmowa zaczęła się późno, gdyż dopiero w 1936 roku zagrał epizodyczną rolę księdza w „Barbarze Radziwiłłównie". Epizody w „Trędowatej", „Ludziach Wisły" i „Sportowcu mimo woli" uzupełniają jego filmografię do 1939 roku. Wrócił na ekrany w 1949 roku epizodem w filmie o okupacji „Za wami pójdą inni" i po serii niezbyt znaczących ról doczekał się swej wspaniałej szansy. Stała się nią rola maszynisty Orzechowskiego w „Człowieku na torze" reż. Andrzeja Munka (1957). Ten film, klasyczne dziś dzieło zapoczątkowujące rozrachunek naszej sztuki z latami „błędów i wypaczeń", zawdzięcza Opalińskiemu bardzo wiele. Aktor stworzył postać autentyczną do najdrobniejszych szczegółów, archetyp polskiego robotnika starej daty, konglomerat wad i zalet, cech odpychających i jednających sympatię widza, postać, przez którą reżyser mógł precyzyjnie wyrazić ideę filmu. Potem przyszło jeszcze czterdzieści ról, w tym tak pamiętne, jak dowódca Mokotowa w „Eroice" Munka, kapitan-emeryt w „Powrocie" Passendorfera, maszynista Walczak w „Drodze na zachód" Poręby, stary profesor w „Spóźnionych przechodniach", dyrektor Kostryn w „Czarnych skrzydłach", dziadek w „Wianie", pustelnik-szeik w „Rękopisie znalezionym w Saragossie", aż do ról ojca w „Weselu" Wajdy, stryja Joachima w „Nocach i dniach" Antczaka i starego Bauma w „Ziemi obiecanej" Wajdy. Tę ostatnią zagrał skończywszy 85 lat. Ale ubiegłe dziesięciolecie, gdy już nie tak często pojawiał się na scenie, rozpoczęło nowy etap w aktorskiej pracy Opalińskiego. Zagrał mianowicie serię wspaniałych ról w spektaklach i filmach telewizyjnych – począwszy od pełnej uroku roli starego dżentelmena w telewizyjnym „Klubie profesora Tutki" w latach 1966–68, przez główne role w „Bardzo starzy oboje", „Urzędzie", „Drewnianym talerzu", do niezapomnianej kreacji w „Chłopcach" Grochowiaka i roli Podkomorzego w telewizyjnym „Panu Tadeuszu", w którym po raz ostatni cieszył nas swą umiejętnością nieskazitelnego mówienia romantycznym wierszem, podobnie jak przed laty w „Zemście" (gdzie był równie świetnym Rejentem jak Dyndalskim), w „Kordianie" czy w roli Guślarza w „Dziadach". Jego głos przez całe lata towarzyszył kolejnym epizodom powieści radiowej „W Jezioranach".



Wieloletnia praca przyniosła mu najwyższe honory i zaszczyty, jakich może dostąpić aktor. Odznaczony został Orderem Budowniczych Polski Ludowej, Komandorią i Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, dziesiątkami nagród artystycznych.

Zmarł w Warszawie 6 czerwca, żegnany najgłębszym żalem swych wielbicieli.

Na okładce:
JOLANTA WOŁŁEJKO
Fot. Serge Sachno

Kraków, festiwal polskiego krótkiego metrażu: filmy w tym roku wcale nie były złe, wiele z tego, co zobaczyliśmy, pokazano sprawnie, ciekawie i dobrze. Tylko co pokazano?

Nieobecni nie mają racji

BOŻENA JANICKA

Upalne lato w czasie krakowskiego festiwalu zdarzyło się po raz ostatni przed wielu laty. W czasie projekcji nad rzędami krzeseł unosił się wówczas cierpki zapach potu. Był naturalny i na swój sposób wcale nie przykry. W tym roku wisiała nad salą mdląca chmura pachnących słodko dezodorantów. Cóż, świat kroczy naprzód.

Nie idzie w tym spostrzeżeniu bynajmniej o łatwą złośliwość pod adresem tegorocznych filmów; chodzi o punkt wyjścia. Gdyby tym tropem pójść dalej, należałoby powiedzieć, że wprawdzie w tym roku nie pachniało potem, ale trudno byłoby wywęszyć w filmach i perfumę; z ekranu niosło na salę najczęściej rześką wonią łąk, jezior, pól i lasów. Galopowały konie, przeżywały dramaty małe małpki, starzy Finowie wybierali daleką Północ i poszukiwanie złota, a młodzi Polacy – gospodarstwo pod Serockiem i hodowlę królików. Dzieliły się pierwotniaki, ławice ryb płynęły dnem oceanu, szuflowano ziarno, żeby nie spleśniało, czekano na wieloryba. W tym miejscu pora na pytanie: a człowiek, uwikłany w problemy swego czasu, działający, myślący, cierpiący, słowem – żyjący naprawdę? Kilka razy mignął na starych fotografiach, zaledwie kilkanaście razy udało mu się zwrócić na siebie uwagę i dziś.

Filmy w tym roku wcale nie były złe, bardzo wiele z tego, co zobaczyliśmy, pokazano sprawnie, ciekawie i dobrze. Kiedy jednak na festiwalu filmów krótkometrażowych, zwłaszcza w naszym kraju, który miał kiedyś kino dokumentalne jedno z najlepszych w świecie, film społeczny jest prawie nieobecny – okazuje się, że reszta niczego na takim braku konkurencji nie zyskuje, lecz jedynie traci. Ważniejsze od tego, co oglądamy, staje się wówczas to, czego na ekranie nie ma.

Mówiono o tych sprawach poważnie i rzeczowo na forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Mówiono kompetentnie; wiceminister kultury i sztuki Antoni Juniewicz, przysłuchujący się obradom, w swym wystąpieniu na zakończenie forum powiedział, że powinna się odbyć następna robocza dyskusja, poświęcona problemom i tematom, które uszły uwagi filmu dokumentalnego. Kilka słów wiceministra Juniewicza chciałabym przytoczyć dosłownie (cytuję za „Gazetą Festiwalową"): „Dla mnie nie istnieje pytanie, czy film dokumentalny jest potrzebny. Proponuję nie wracać do tej kwestii, bo odpowiedź jest oczywista. JEST POTRZEBNY".

Troskę o jutro zachowując dla jutra, z wielką nadzieją, że nie będzie ona bezowocna, zajmijmy się pokazanym w Krakowie dorobkiem ostatniego roku.

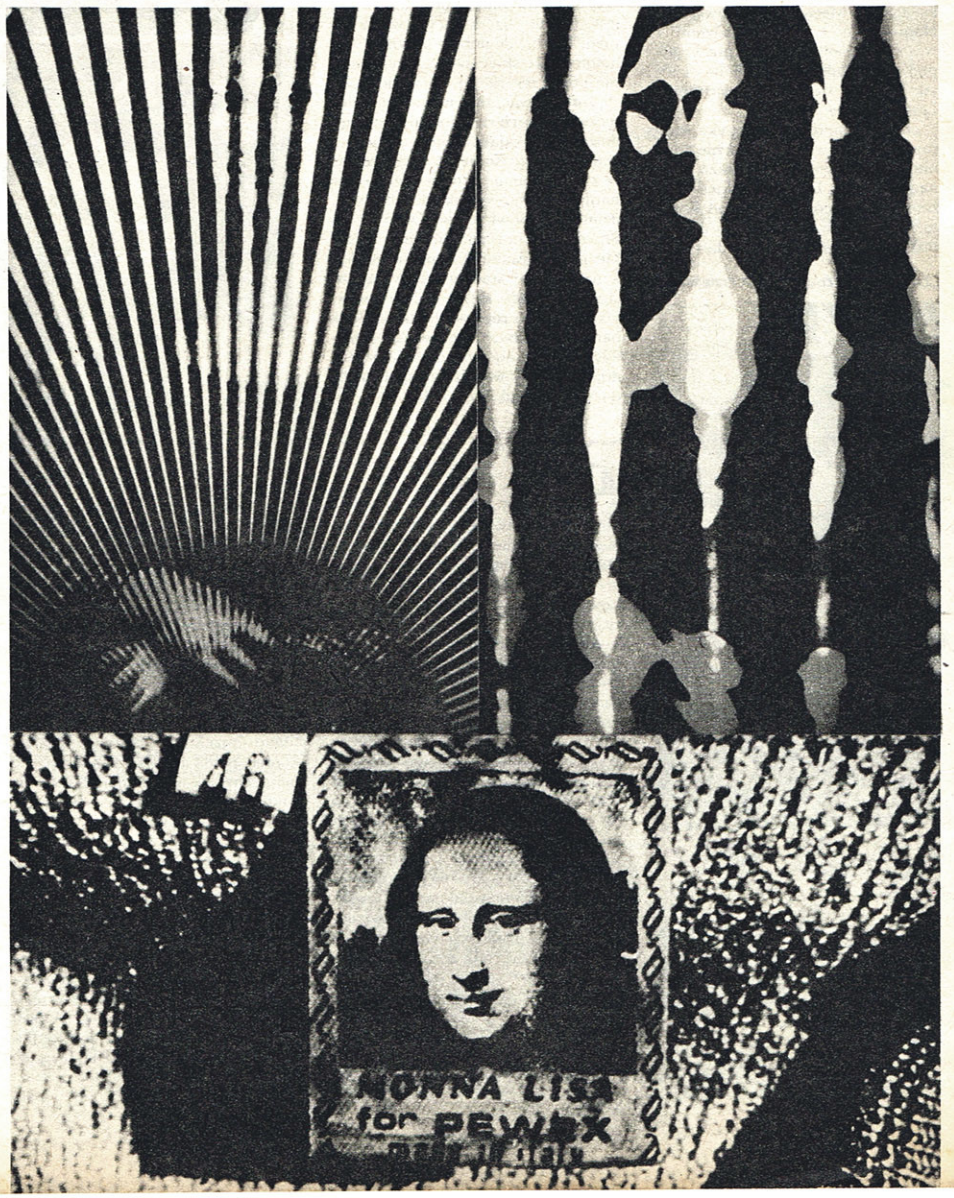
Po raz pierwszy od lat werdykt jury nie wywołał na konferencji prasowej żadnej burzy: ani go nie podważano forsownymi atakami, ani nie wspierano nerwowym entuzjazmem. Przyjęto go, jak przystało na werdykt trafny, odpowiadający odczuciu zdecydowanej większości obecnych, twórców i dziennikarzy, będących z kolei częścią całej festiwalowej widowni.

Jeśli jeden z nagrodzonych filmów Krzysztofa Kieślowskiego, „Siedem kobiet w różnym wieku" (refleksja o przemijaniu, a także o tym, co w ludzkiej naturze najwartościowsze: o podejmowaniu wysiłku bez oglądania się na trwałość lub ulotność tego, co się buduje), mógł znaleźć partnerów, to drugi nagrodzony film tego autora, „Z punktu widzenia nocnego portiera", swoje miejsce na ekranie zajmował w pojedynkę. Niewątpliwie najbardziej drażliwy i kontrowersyjny film festiwalu.

Bohater „Z punktu widzenia nocnego portiera", strażnik przemysłowy, najprawdopodobniej człowiek o zaburzonej osobowości i upośledzonej inteligencji, żyje bez wątpliwości, które nękają jego lepiej wyposażonych przez naturę bliźnich: wie na pewno, że najlepszy sposób na przestępczość to publiczne wykonywanie wyroków śmierci; miejsce, w którym najlepiej wychowuje się młodzież – to poprawczak, a generalnie – regulamin jest ważniejszy niż człowiek. To nie ten nieszczęśnik – który zwierza nam się prostodusznie, że kontrolowanie współobywateli jest nie tylko jego zawodem, ale również osobistą pasją i hobby – stanowi u nas problem. Chodzi o coś innego. Za jego pośred-

ciąg dalszy na str. 4

„Mona Liza – vel Gioconda" Tomasza Pobóg-Malinowskiego



ciąg dalszy ze str. 3

nictwem wkraczamy w sam środek sporu o to, jakimi metodami można skuteczniej osiągnąć takie cele społeczne, jak ład, porządek, respektowanie prawa; czy kulturę współżycia społecznego można podnieść na wyższy poziom tylko takimi sposobami, które się w niej mieszczą, czy również innymi. Kieślowski zajmuje w tym sporze określone stanowisko i broni go z publicystyczną pasją, posługując się środkami wyrazu tak ostrymi, jak wyolbrzymienie, groteska, krzywe zwierciadło.

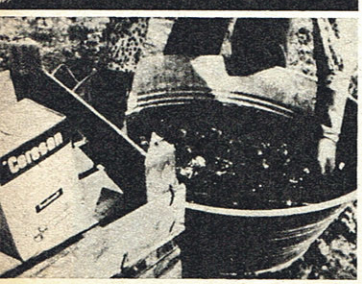
Lista pozostałych filmów, które dotknęły choćby z daleka, w przelocie, czegoś, co dzieje się tylko dziś i ma jakąś temperaturę, coś chciały powiedzieć o problemach i zjawiskach swojego czasu, jest krótka: „Michał" Grażyny Kędzielawskiej, „Gospodarstwo" Tadeusza Pałki, „Następny punkt programu" Ireny Kamieńskiej – filmy nagrodzone; i nie nagrodzone: „Sprawa Henryka Rudy" Waltera Chełstowskiego, „Zakład" Krystiana Przysieckiego, „Dokument dla syna – trzy księżyce" Macieja Szumowskiego. Nagrodzone i nie nagrodzonę to w tym przypadku również precyzyjny podział na udane i nieudane, a nie, jak często bywa, na ważniejsze i mniej ważne.

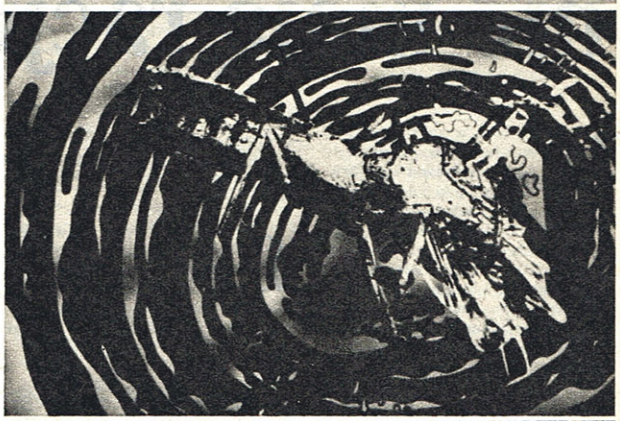
„Michał" to imię chłopczyka, który przyszedł na świat, chociaż nie powinien. Tak przynajmniej uważa rodzina jego matki. Urodził się, kiedy małżeństwo rodziców było już właściwie rozbite; narodziny drugiego dziecka rozbiły je ostatecznie. Trudno przeprowadzić delikatniej i bardziej powściągliwie wywód w obronie prawa do życia. Argumentom rodziny przeciwko przyjściu Michała na świat, zrekonstruowanym na użytek kamery, mętnym, nie wyartykułowanym racjom matki, która wie, że chciała Michała urodzić, ale nie potrafi powiedzieć dlaczego – przeciwstawiono obraz samego Michała. Chłopczyk przygląda się wszystkiemu pełnymi ciekawości oczami, do wszystkiego próbuje się uśmiechać, ze wszystkimi nawiązać kontakt. Jest bystry, delikatny, miły. Udało mu się dostać na świat – i jest jeszcze jedną jego nadzieją.

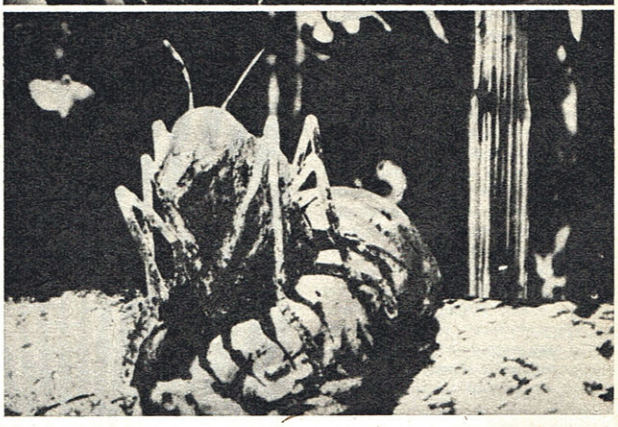
O „Gospodarstwie" Tadeusza Pałki pisaliśmy niedawno obszernie („Film" nr 15). „Gospodarstwo" dodaje coś do odnotowywanego od kilku lat przez dokument zjawiska emigracji na wieś, na gospodarstwo, młodych ludzi z miasta. Zafascynowanie samym faktem, zdumienie, że tych mieszczuchów nie pożarł inwentarz lub sąsiedzi, w filmie Pałki ustąpiło miejsca rzeczowemu opisowi działań i trudności, uwarunkowań psychologicznych i społecznych decyzji młodych bohaterów. To temat, do którego przez jakiś czas warto wracać, aż do momentu, w którym można będzie powiedzieć: wybór jak każdy inny.

„Następny punkt programu" nie jest filmem pozyskującym widza od razu. Trzeba się dobrze przyjrzeć bohaterce, wiejskiej społecznicy, uważnie popatrzeć na jej otoczenie, żeby się zorientować, że to nie jest anegdotyczny postrach naszego społecznego pejzażu; tryskająca energią osoba płci żeńskiej z Ligi Kobiet. Wiejska kobieta z filmu Kamieńskiej osadzona jest bardzo mocno w lokalnej tradycji, działa mianowicie w Ochotniczej Straży Pożarnej; podejmuje tylko takie przedsięwzięcia, które wynikają z potrzeb jej środowiska. Mimo że chwilami może się wydać zabawna, jest w istocie reprezentantką czegoś bardzo autentycznego: wiejskiej tradycji zbiorowego współdziałania, ludowej kultury współżycia społecznego, ludowej kultury w ogóle.

„Żywe srebro" Zbigniewa Kiersztejna







„Refleksy" Jerzego Kuci

Blisko czegoś równie prawdziwego: solidarności robotniczego kolektywu, był autor „Sprawy Henryka Rudy". Popełnił jednak błędy uniemożliwiające nawiązanie z filmem kontaktu. Oglądamy brygadę z Huty Warszawa referującą negatywnie, by nie rzec – wieszającą psy na koledze, który wyrabia 400 % normy, bo i tak nie będzie tu pracował, idzie na studia, a morderczy zryw przyniesie mu niebagatelne korzyści. Słuchamy wyłącznie oskarżycieli, podczas kiedy oskarżony, uśmiechając się tajemniczo, zwija się przy maszynie. Autor filmu powiedziałby zapewne, że chodziło mu o to, by widz sam wyciągnął wnioski. Otóż danie szansy widzowi nie ma nic wspólnego z uchylaniem się autora od wyrażenia własnej opinii; widz chce zawsze podjąć z autorem dyskusję, a trudno dyskutować z kimś, kto nie wiadomo, co myśli. Dalej: to bardzo nielojalny chwyt, oddać głos tylko oskarżycielom, a oskarżonemu kazać milczeć. Oskarżenie staje się w ten sposób od razu moralnie podejrzane, a oskarżony niewinny; tyle że bez żadnych argumentów, bez konieczności przedstawienia racji. Sposobik w istocie zupełnie nieskuteczny, bo kiedy widz orientuje się – a wystarczy, żeby to tylko wyczuł – że próbowano nim manipulować wykorzystując dla dwuznacznych celów jego pozytywne odruchy, w żadną dyskusję z autorem i jego dziełkiem wdawać się już nie ma ochoty.

Z „Zakładem" jest jeszcze gorzej. Film pokazuje nasz kraj w sposób zdumiewający: jako krainę zaludnioną nie przez obywateli, lecz równych facetów (gdyby występowały kobiety, byłyby to zapewne równe babeczki), którzy o coś tam się założą, potem do siebie „przekręcą" kto wygrał, a na koniec pójdą na kawę. Założyć się mogą chyba o wszystko, jeśli w filmie zakładają się o to – w czasie tegorocznej zimy! – ile dób pociąg z węglem będzie jechał na miejsce przeznaczenia... Nierzeczowość reportera wprawia w zażenowanie najpierw bohaterów filmu, potem widzów. O istocie rzeczy – jakie były konkretne przyczyny pokazanych na ekranie wielogodzinnych postojów – nie dowiadujemy się niczego. W pewnym momencie sugeruje się natomiast, że winien jest jakiś kłamczuszek, bo obiecał puścić pociąg za godzinę – i nie dotrzymał słowa. Trudności, jakie ujawniły się tej zimy, były naprawdę ciężkie i nie nadają się do tego, żeby je zaszczebiotać czy potraktować jako część folkloru. Film pozostawia w niepewności, czy to autor jest infantylny, czy za osobników kompletnie zdziecinniałych uważa widzów. Zresztą – zostawmy autora; od tego, by podobne filmy nie trafiały na festiwal, jest chyba komisja selekcyjna.

„Dokument dla syna – trzy księżyce" broni się z tej trójki najlepiej. Robotnika z Nowej Huty – szanowanego, mądrego człowieka – poproszono, by opowiedział o tym, co uważa za tak ważną część swego doświadczenia, że chciałby przekazać ją synowi. Mówi o tym, z czego jest dumny, i o tym, co go boli, razi, z czym nie może się pogodzić. Blisko dużej sprawy. Szkoda, że film zrealizowany jest dość blado, autor próbuje ratować go efektami.

W nurcie refleksyjnym – zawsze taki jest na festiwalu – filmem najbardziej brawurowym, jedynym w swoim rodzaju, była „Olimpiada" Bogdana Dziworskiego. Tylko Dziworski umie u nas dokonać tej sztuki, że pokazana bez żadnej intencji rzeczywistość sfo-

tografowana jest tak znakomicie, iż wyłania z siebie głębsze znaczenia, o których, wydawałoby się, ani jej się śniło. Ten film o dzieciach (chodzi o dziecięce zawody narciarskie) był niewątpliwie najmniej sentymentalnym, a może i najmniej infantylnym obrazem na festiwalu. Dziworski – operator i zarazem reżyser – nie omija plamy krwi na śniegu, nie cofa się z kamerą, kiedy czyjaś noga okazuje się złamana. Fotografuje potworne zmęczenie dzieci, które na mecie nie mogą złapać tchu – a jednocześnie ich pełne napięcia, czujne spojrzenia, jakimi śledzą ewolucje współzawodników. Odczytywano ten film jako przyganę pod adresem rodziców pchających dzieci do sukcesów. W istocie jest absolutnie o czym innym. Ten ojciec, który wkłada dziecku kije do ręki, a chłopczyk nie chce, chowa ręce za siebie, wcale nie wie, czy syn wygra, czy przegra. Chodzi mu o to, żeby dziecko nie przegrało pierwszej rundy w walce o charakter, a kiedyś w walce o życie... Bo to po prostu pierwsza ostra lekcja w szkole życia; chowanie rąk za siebie nic nie pomoże, trzeba wziąć kije i zjechać. Różnica w tym, że na razie stawka jest mniejsza, i druga, bardzo istotna: tu gra jest fair, zgodna z regułami.

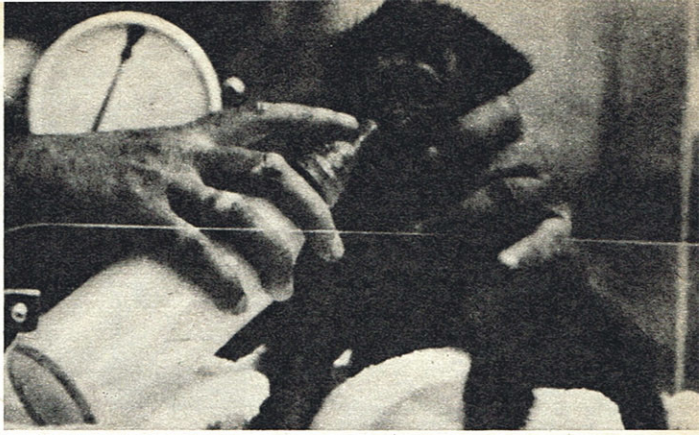
Taka filozofia życia nie byłaby chyba obca bohaterowi „Najlepszego miejsca na ziemi" Jarmo Jääskelainena (film powstał we współprodukcji polskiej i fińskiej tv). Stary człowiek wybrał ciężkie życie na dalekiej Północy, ale w zamian zyskał całkowitą wolność. A więc cena wolności – i smak wolności. Najpiękniejsza scena filmu: do chaty przybywa gość – a gość w tych stronach to ogromna rzadkość – i przynosi butelkę wódki. Oglądamy coś, zdawałoby się, zupełnie zapomnianego: spotkanie z drugim człowiekiem jest tak wielkim świętem, że trzeba dodać do niego coś niezwykłego: upić się, zresztą spokojnie i łagodnie...

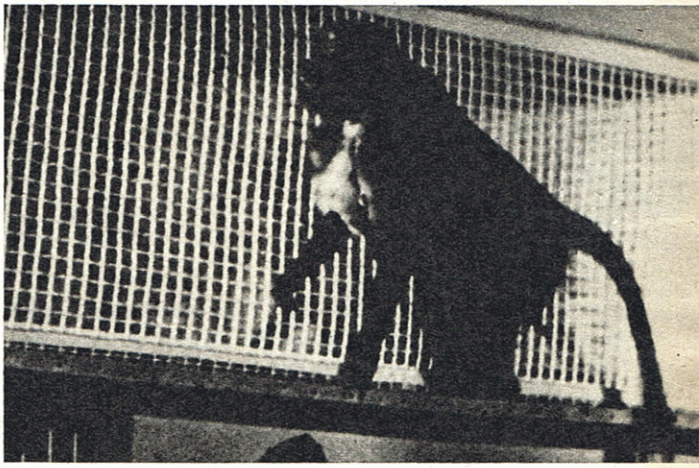
Autor filmu „Refleksy", Jerzy Kucia, swoją refleksję nad życiem po prostu narysował. Niczego więcej poza streszczeniem zrobić tu nie można, lecz trudno oddać słowami wielką siłę emocjonalną tego filmu. Rysowany jest tak, że wydaje się, iż oglądamy prawdziwego owada, tyle że sfotografowanego jakąś nieznaną, pełną ekspresji techniką. Owad na naszych oczach z ogromnym trudem wyłania się z poczwarki. Te narodziny są olbrzymią pracą, ogromną męką. Po nich przychodzi życie; zdąży tylko uciec przed czyimiś zębami, sam spróbuje swoich – i zginie rozdeptany na bruku.

Ubolewając nad tym, że nie można omówić wszystkich filmów festiwalu, które mogły zainteresować, oddzielnie wspomnieć trzeba o dwóch obiecujących filmach młodych reżyserów: „Jeździe obowiązkowej" Witolda Stareckiego i „Wypracowaniu" Andrzeja Barańskiego. Oba są zapowiedzią własnego widzenia świata.

Zostały więc na koniec filmy o przyrodzie. Cóż, były piękne.

BOŻENA JANICKA





„Dziecko dżelady" Mieczysława Lewandowskiego

„Jazda obowiązkowa" Witolda Stareckiego

„Pejzaż horyzontalny"

Zaczynał jako kronikarz robotniczego Śląska blisko dwadzieścia lat temu. Sfilmował, co było do sfilmowania, potem wyruszył w świat, by natychmiast powrócić na Śląsk, gdy tylko znalazł tam nowy, bliski sobie temat. Robotnicze drogi doprowadziły go do filmu fabularnego.

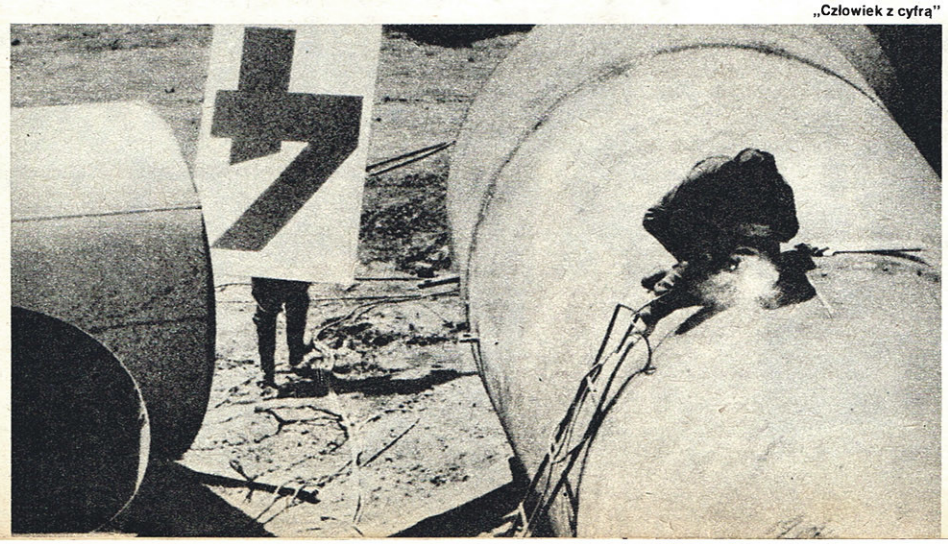
Nagrody „Filmu"

KIDAWA

Poprosiłem w Wytwórni Filmów Dokumentalnych o dwugodzinny pokaz twórczości Janusza Kidawy. Chciałem ją sobie przypomnieć, a po części i poznać. Przedstawiono mi katalog; naliczyłem 46 filmów, a wiem, że to jeszcze nie wszystko. Postawiłem więc na los szczęścia, zdałem się na wybór arbitralny – w zamierzonym czasie mogło zmieścić się zaledwie kilka tytułów – z tym jednak, że zamówiłem pierwszy i ostatni film Kidawy. Niech przynajmniej będzie początek i koniec.

Zaczynał autor „Trzeciej zmiany" i „Hałd" jako kronikarz Śląska; tak się złożyło, że i ostatnie filmy są o Śląsku. Zaczynał Kidawa gdzieś daleko, grzebiąc się w latach pierwszej wojny i w czasie powstań; dziś zaświadcza filmami o Hucie Katowice. Droga Kidawy przez Śląsk – by dokonać efektownego uogólnienia – wiedzie od biedaszybów i niemieckiego kordonu do współczesnej techniki i problemów gospodarczych, już nie narodowych.

„Człowiek z cyfrą"



Spadająca flaga

Pierwsze filmy pochodzą z 1961 roku: „Śladami Józefa Wieczorka", „Powstańczy apel", „Obwód piąty". I właśnie to jest to, co Kidawa lubi najbardziej – dokument polskości i robotniczej tradycji; walk narodowych o wyzwolenie Śląska i robotniczego ruchu o zdobycze socjalne. Jest w filmie o Józefie Wieczorku jeden znakomity szczegół: bez słowa, bez pirotechniki i patetycznych gestów pokazany został tragiczny czas przegranej wojny w 1939 roku – z wysokiej wieży, z miejsca, gdzie była i być powinna, powoli spada zrzucona przez kogoś polska flaga. Scena trwa dwie, może trzy sekundy. I niczego więcej o wrześniu Kidawa nie pokazał – wszystko jest jasne, bardziej przejmujące niż tysiące metrów różnych innych obrazów pokazujących, czy to jako przekazy dokumentalne, czy fabularne, ten właśnie tragiczny polski czas. Piszę o tym może już za dużo, ale jest to scena znamionująca mistrza, pochodzaca – przypomnę – z dzieła debiutanckiego. Z dużym zaskoczeniem, ale i z przyjemnością odczytałem z filmowych napisów, że muzycznie film zilustrował Henryk Kuźniak, dziś także mistrz (choć często kontrowersyjny) w swoim fachu, autor między innymi muzyki do większości dzieł Grzegorza Królikiewicza. Te dwa nazwiska zresztą – Kidawa i Kuźniak – powtarzają się wielokrotnie. Różne, jak się okazuje, płyną korzyści z oglądania starych filmów dokumentalnych.

Na Śląsk przyjdzie jeszcze – idąc śladami Janusza Kidawy – powrócić. Kilkanaście tytułów dalej (jeśli można zastosować taką miarę, kilka lat później, w 1964 r. odbyło się wydarzenie bezprecedensowe w europejskim sądownictwie – wizja lokalna całego składu orzekającego wraz z niektórymi oskarżonymi w miejscu popełnienia zbrodni, które znajduje się na terenie obcego państwa. Co gorsza, stosunki między zainteresowanymi stronami dalekie były wówczas od tak zwanej przyjaznej normalizacji. Chodzi o proces ludobójców hitlerowskich z Oświęcimia, który z zastosowaniem wszelkich znanych i stosowanych do dziś kruczków prawnych odbył się we Frankfurcie nad Menem. Obrona dowodziła, że świadkowie nic nie mogli widzieć, bowiem, pomijając wszystko inne, warunki w Oświęcimiu tak były zorganizowane, że więźniów całkowicie odseparowano od „obsługi"; dowodem mogą być tylko ściśle oględziny obozu, a na taką wizję lokalną rząd PRL nigdy się nie zgodzi. Otóż zgodził się, wizja została z całą niemiecką skrupulatnością przeprowadzona. Kidawa z całą swoją maestrią ją sfilmował. Był to niewątpliwie dowód dużego uznania dla umiejętności reżysera, tym większy, że autorem komentarza, elementu w filmie „Wizja lokalna" niezwykle ważnego, był Karol Małcużyński.

Nieśmiertelny Jacek

I znowu minęło kilka lat, przybyło w katalogu kilka nowych tytułów. Jeden z nich prowadzi do Siedlec. Film ściśle dokumentalny „Anatomia miasta" (1967) jest jednym z najlepszych w dorobku twórcy. Piszę „ściśle

dokumentalny", bo Kidawa lubi tworzyć małe fabułki, umieszczać je z wyczuciem w swoich dokumentach, ożywiać je przez to. Tym razem – wspólnie ze scenarzystą Stanisławem Manturzewskim – całkowicie zawierzył „samemu życiu" i kamerze. Co można „wycisnąć" z sennego (na pozór!) miasteczka na kresach Mazowsza? Co ciekawego może zdarzyć się w powiatowych wówczas, a zaniedbanych do dziś Siedlcach? Odpowiedź jest krótka: wiele, trzeba jedynie – bagatelka – mieć oko jak Kidawa. Wysmolony waciak, zabłocone kalosze, szara chusta na głowie ni to miejskiej, ni wiejskiej babiny – to widzi każdy. Ale poza tym wszystkim pulsuje życie w wielu odmianach. Jest także śmierć – i nieśmiertelność. Śmierć przejeżdża przez miasto konnym karawanem, nieśmiertelność stoi na wieży ratusza, zakuta w formę „Jacka", rzeźby nagiego młodego parobka, służącego księżny Ogińskiej z domu Aleksandry Czartoryskiej, byłej właścicielki i dobrodziejki Siedlec. Ludzie mówią, że Jacek czynił księżnej pani różne posługi, ale czego to ludzie nie mówią! Także i to, że pani Aleksandra, kobieta nader słusznego wzrostu i tuszy, gdy na mężu zechciała wymusić ustępstwo, brała po prostu biedaka, malutkiego i chudziutkiego, za kołnierz i wystawiała za okno. Tyle legenda, żywa w tym mieście, z lubością opowiadana przez kobiety, ale czego to panie nie mówią! „Anatomia miasta" to sukces reżysera, twórcy, który całkowicie ukrył się za kamerą.

W tempie „Bolera"

Przyznaję – nie bardzo znam się na muzyce, jeszcze mniej na skomplikowanych zagadnieniach wielkiej przemysłowej budowy, a już zupełnie nic nie wiem o konstrukcjach tak specyficznych, jak pełnomorski port. Właśnie może dlatego, iż jestem w tych dziedzinach dyletantem ulegającym manipulacji, Kidawa miał ułatwione zadanie, próbując przekonać mnie jako widza o panującej na takich budowach romantyce pracy, o pełnym utożsamianiu się ludzi z obiektem. W każdym razie – czy to za sprawą mojej niewiedzy, czy też pomysłowości i mistrzostwa formalnego twórcy – „Północny" (1974) mnie przekonał. To dobrze, bowiem w takiej samej sytuacji znajduje się większość widzów: mimo iż mamy wielkoprzemysłową klasę robotniczą i kadrę techniczną, większość przecież pracuje gdzie indziej. Padły tu słowa o muzyce i pomysłowości reżysera: film rozgrywa się w tempie „Bolera" Ravela. Łączy oba utwory podobieństwo formy: Ravel, operując ciągle tym samym motywem melodycznym, wprowadza kolejne grupy instrumentów, by pełnię brzmienia całej orkiestry symfonicznej uzyskać we wspaniałym finale. Podobnie czyni Kidawa. Twórcy podali sobie ręce prawie dosłownie: „Bolero" jest muzycznym podkładem „Północnego".

Ciągle jeszcze oddalając się od Śląska, poprzez Finlandię („4 dni w Finlandii" 1974), Stany Zjednoczone („Pulaski day", 1974, „Wizyta w USA", 1974) zbliża się Kidawa do nowego typu działalności twórczej, do filmu fabularnego. Ciągle jednak „wącha czas", czuje każdy dzień, nawet stara się przeczuwać przyszłość.

Kiedy już było na pewno wiadomo, że na mistrzostwach świata w Monachium wystąpią polscy piłkarze, Kidawa wiedział, że będzie z tego film; czy wiedział także, że dojdą aż do finału? Złapał temat, biegał z kamerą wszędzie, widział wszystko (oprócz zapewne samych meczów, cóż, sztuka wymaga ofiar), podkoloryzował nieco, dodał trochę inscenizowanych scenek – i powstał film zbliżający go do fabuły. Nawet długość była już pełnometrażowa. Nie wszystko się Kidawie w filmie „Polska gola" (1975) udało, były scenki świetne, były nieudane, były pomysły oryginalne, były także odgrzewane. Temat i bystre oko jako niezaprzeczalne walory filmu zadecydowały jednak o tym, że był masowo oglądany. O bystrym, wręcz wścibskim oku już było; dodam, że wybór tematu to sprawa równie ważna, świadcząca o osobowości twórcy, temperamencie, dojrzałości. W wyborach swoich Kidawa rzadko się mylił.

Na budowach

Ostatnie lata to powrót Janusza Kidawy w rodzinne strony i coraz bardziej widoczny proces przygotowywania się do debiutu fabularnego. Proces ten być może przyspieszyła kolejna wielka budowa w Polsce – Huta Katowice. Kidawa znalazł na „swoim" Śląsku temat godny swego temperamentu, temat, który już prostą drogą doprowadził go do filmu fabularnego. Drogę tę wyznaczają trzy filmy krótkometrażowe, dokumentalne, nakręcone w czasie budowy: „Poszukiwacze jutra" (1976), „Człowiek z cyfrą" (1976) i „Wielogłos" (1976). Wiele obserwacji obyczajowych, którymi nasycone są wymienione tytuły, przedostało się do pierwszej kinowej próby fabularnej reżysera – „Pejzażu horyzontalnego". „Człowiek z cyfrą" na przykład, żart filmowy, krótki acz nie pozbawiony głębszych treści, został przez reżysera w całości przeniesiony na „wielki" ekran, gdzie stał się jednym ze znaczących epizodów.

Dobiega końca droga Janusza Kidawy jako reżysera filmów krótkich, dokumentalnych. Nakręci jeszcze ciekawy obraz zebrania aktywu robotniczego w fabryce włókienniczej: „Kto chce mówić, towarzysze?" (1976). Jak można się było spodziewać, na zebraniu mówić nikt nie chce, za to po kątach, za plecami aż trzeszczy od ludzkich pretensji i żalów. Przedstawi potem dwa filmy montażowe, tematycznie związane z niedawną rocznicą organizacji młodzieżowych w Polsce – „Sztafeta pokoleń" (1976) i „Czas entuzjastów" (1977), może jeszcze coś, co umknęło widzom i katalogom, ale to już naprawdę koniec. „Pejzaż horyzontalny" z 1978 roku jest pierwszym krokiem Kidawy na innej drodze artystycznego rozwoju.

Czy tracąc dobrego, płodnego, wszędobylskiego dokumentalistę, zyskamy równie dobrego twórcę filmów fabularnych? Czas pokaże.

KRZYSZTOF KREUTZINGER

Reżyser Janusz Kidawa

Studium rusałki

KIEDY DOJRZEWA JAGODA (Ko zorijo jagode). Reżyseria: Rajko Ranfl. Wykonawcy: Irena Kranjc, Ksenija Temimović, Roman Goršič i inni. Jugosławia, 1978

Podobno chodzimy do kina, ponieważ lubimy patrzeć na ładne dziewczyny. Filmowcy od dawna o tym wiedzą, toteż kręcą swoje filmy tak, aby zaspokoić nasze skłonności. Można by nawet zaryzykować prowokacyjną definicję: reżyser filmowy to człowiek, który potrafi znaleźć ładną dziewczynę do swego filmu.

Rajko Ranfl, reżyser jugosłowiańskiego filmu „Kiedy dojrzewa Jagoda", znalazł Irenę Kranjc. Irena Kranjc jest nastolatką, porusza się swobodnie przed kamerą i wygląda uroczo w dżinsach. Gra uczennicę, która dojrzewa, buntuje się, popada w konflikty z otoczeniem. Film jest ciągiem artystycznych portretów Ireny-Jagody. Jagoda w mieście, na tle ruchu ulicznego; Jagoda za miastem, wśród żółtych kaczeńców, na tle gęstwiny drzew. Jagoda na ławce w parku: z lewej płacząca wierzba, w środku Jagoda i jej długie, „płaczące" włosy, z prawej staw z liliami wodnymi. Podpis mógłby brzmieć: studium rusałki. Albo: Jagoda późnym wieczorem w domu, pochylona nad książką. Czasem, zamyślona, zbliża twarz do lampy; wodzi dłonią po obrzeżach klosza. Jej palce, filmowane w zbliżeniu, nabierają wtedy pięknego, ciepłego, złoto-różanego koloru. W gruncie rzeczy jest to poezja trochę w stylu „Emmanuelle". I trudno się dziwić, że realizatorzy – wybrawszy ten styl – prezentują także scenę „Jagoda w kąpieli".

Tyle o samym filmie; teraz kilka słów o jego intencjach. Otóż intencje mierzą w zupełnie inną stronę. Zdaje się, że miał to być film o problemach dojrzewania, czyli rzecz o ambicjach wychowawczych. Wszystkie kłopoty i perypetie Jagody traktowane są bardzo serio. Jagoda kłóci się z rodzicami, bo jej nie rozumieją; z nauczycielkami, bo każą jej uczyć się historii; ze swymi chłopcami, bo jeden jest szlachetny melancholik, a drugi czarujący łajdak. Przy tej okazji Jagoda poznaje smutne losy młodych ludzi pochodzących z rozbitych rodzin. Przekonuje się, że osobiste nieszczęścia mogą bądź uszlachetnić (chłopiec nr 1), bądź upodlić (chłopiec nr 2). Przekonuje się także, iż lepiej mieć rodziców upartych i zrzędliwych, niż nie mieć ich w ogóle.

Gąszcz motywów, konfliktów i problemów, ale właściwie żaden nie został w pełni wykorzystany. Ranfl nie jest subtelnym moralistą, jego zalecenia etyczne są bliskie oczywistości (lepszy szlachetny melancholik w garści niż czarujący łajdak na dachu). Nie jest także subtelnym psychologiem, nie potrafi pokazać przeżyć swych bohaterów w sposób odkrywczy. Ale za to potrafi fotografować Jagodę tak, by wyglądała uroczo. Cóż, dobre i to.

JAN OLSZEWSKI

Georg Büchner – rewolucjonista

ADDIO, PICCOLA MIA (Addio, piccola mia). Reżyseria: Lothar Warneke. Wykonawcy: Hilmar Eichhorn, Ute Lubosch, Christine Schorn. NRD, 1978

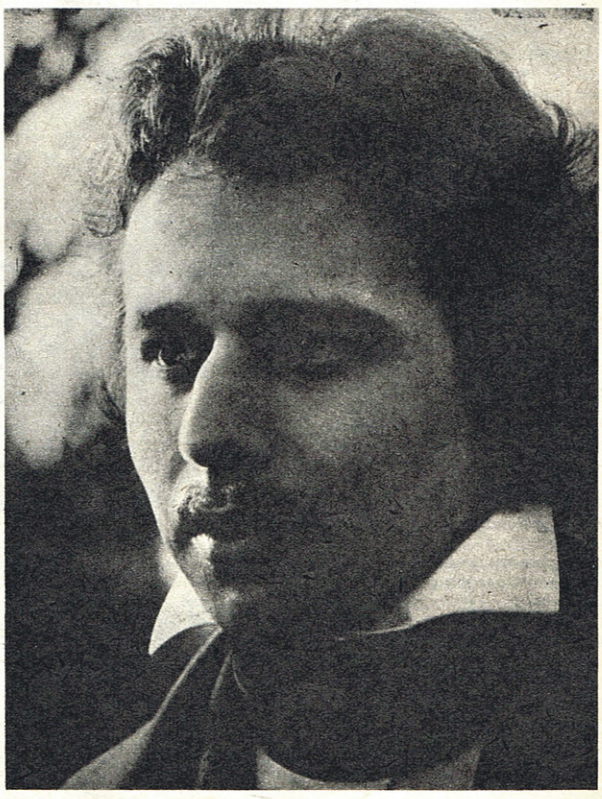
Tytuł filmu o poecie i dramaturgii Georgu Büchnerze (1813–1837) rozszyfrowujemy stosunkowo łatwo. „Addio, piccola mia" to ostatnie słowa listu napisanego tuż przed śmiercią do narzeczonej Luizy Wilhelminy Jaegle. Znacznie trudniej odczytać intencje reżysera Lothara Warneke. Ci widzowie, którzy znają twórczość Büchnera, poczują się zawiedzeni: w filmie wspomina się o niej jedynie marginalnie. Ci, którym nazwisko autora „Woyzecka" i „Śmierci Dantona" nic nie mówi, będą zdezorientowani.

Film przedstawia ostatnie lata życia Büchnera, zwłaszcza jego działalność rewolucyjno-społeczną podczas studiów medycznych. Jej ukoronowaniem jest wydanie manifestu „Goniec Heski", wyjaśniającego chłopom ich sytuację ekonomiczno-polityczną i zachęcającego do walki przeciw szlachcie i mieszczaństwu. W tym momencie Towarzystwo Praw Człowieka zostaje jednak zdekonspirowane, a Büchner ucieka przed aresztowaniem za granicę, do Strasburga. Uczy się, zostaje wybitnym ichtiologiem. Jako uznany autorytet wykłada przez kilka miesięcy na uniwersytecie w Zurychu. Tam też nieoczekiwanie umiera na tyfus, mając zaledwie 24 lata.

Ujawniając zakończenie filmu, nie popełniam – jak sądzę – nielojalności, gdyż życiorys ten można przeczytać w każdej encyklopedii. Zresztą realizatorów filmu bardziej interesuje atmosfera epoki, jej konflikty społeczne, radykalne dążenia części inteligencji, mniej zaś sam bohater. W tej sytuacji zarówno poeta Büchner, jak i aktor Hilmar Eichhorn niewielkie mają szanse na zafrapowanie widza. Aż dziw, że to się jednak w jakimś stopniu udaje...

Jako próba odnowy tradycyjnej opowieści biograficznej (wybitna jednostka kontra historia) film nie jest w pełni konsekwentny: zbyt chętnie i zbyt często podpiera się dosyć ogranymi chwytami.

MAREK PAWLUKIEWICZ



Podglądanie kobiet

Paul Mazursky powiedział w jakimś wywiadzie, że stara się w tym filmie pokazać, jak żyje kobieta niezależna w dzisiejszej Ameryce. W gruncie rzeczy chodzi mu raczej o pokazanie, jak dochodzi do tej niezależności kobieta przyzwyczajona do egzystencji typowo rodzinnej, do roli kochającej i kochanej żony według całkiem tradycyjnego modelu, i jak przed naszymi oczami ta lubująca się przecież w swojej luksusowej małżeńskiej klateczce kobietka staje się, no, może nie walczącą feministką, ale osobą świadomą i dojrzałą.

Paul Mazursky należy do grona tych twórców filmu amerykańskiego, którzy podpatrują rzeczywistość, analizują obyczajowość, rysując pełne autentyczności sylwetki ludzkie. Dzięki takim filmom, jak „Niezamężna kobieta", jak „American Graffiti", „Alicja już tu nie mieszka", „Porozmawiajmy o kobietach" i tylu innych – my tę Amerykę jakoś poznajemy, staje się nam bliższa, wręcz swojska. W swoim poprzednim filmie „Następny przystanek Greenwich Village" Mazursky dał niemal dokumentalny zapis życia w nowojorskiej „quartier latin", gdzie młodzi ludzie walczą o zerwanie więzi tradycji rodzinnej, szukając nowego stylu życia i nowego spojrzenia na świat.

„Niezamężna kobieta" to film prosty, nie mający pretensji do wielkiego arcydzieła czy nowatorstwa formy. To kawałek obyczajowości współczesnej, podpatrzonej niemal na gorąco; wycinek z życia przeciętnych obywateli, przemiany, jakie w tym życiu zachodzą, rozterki i radości, codzienne rozmowy. Okazuje się to pasjonujące, widz odnajduje coś z własnych przeżyć, choć przebywa w innym otoczeniu, innym krajobrazie. Twórca pokazuje to wszystko uczciwie, bez namawiania do sympatyzowania z tą czy inną osobą; żadnej tu dydaktyki, żadnego sentymentalizmu czy czułostkowości, fałszywych tonów. Mógłby ktoś powiedzieć: to przecież oczywiste. A jednak. Francuzi np. zrobiliby z tego nieznośny melodramat (często jest to Dostojewski na francusko, straszna specjalność) albo płaską komedyjkę, tyleż wspólnego mającą z życiem przeciętnego Francuza, co i nasze – niestety – komedie i melodramaty, dalekie od codzienności przeciętnego Polaka.

„Niezamężna kobieta" dołącza do nurtu tzw. kobiecego, modnej tematyki. Okazało się mianowicie, że kobieta myśli, szuka prawdy, dąży do niezależności i może jeszcze sprawić panom wiele przykrych niespodzianek. Taka jest mniej więcej główna idea tego nurtu. W tym samym czasie, co film Mazursky'ego, ukazały się „Poszukiwania mr Goodbara" Richarda Brooksa, gdzie również chodzi o kobietę poszukującą swej osobowości. Poszukiwania te odbywają się w dość dziwacznych miejscach, głównie w barach o podejrzanej reputacji, ale główną rolę gra znakomita aktorka Diane Keaton (niestety, nie znana u nas), dzięki czemu przyjmujemy całość jako rzecz dosyć przekonywającą. Bohaterką „Niezamężnej kobiety" jest druga sława filmu amerykańskiego – Jill Clayburgh, która otrzymała Oscara za tę rolę. Oglądaliśmy niedawno „Dziwną kobietę" Rajzmana, również „Kobietę leworęczną" Handkego: wszystkie te bohaterki szukają nie tylko nowych wartości w życiu, ale i swojego w nim miejsca. Bohaterka „Mr Goodbara" staje się w końcu, paradoksalnie, jakby niewolnicą rosnącej potrzeby swobody, zaczyna odgradzać się od możliwości osobistego szczęścia w lęku o utracenie świeżo zdobytych wartości. To samo wydaje się grozić bohaterce „Niezamężnej kobiety". Poznajemy ją, gdy kończy się właśnie szesnasty rok jej schematycznego i pozbawionego głębszych refleksji szczęścia małżeńskiego. Ioto nagle, gdzieś między hamburgerem zjedzonym naprędce w przerwie biurowej, a rozmową, jak spędzić urlop, małżonek wybucha szlochem i oświadcza, że kocha inną. Już dla tej sceny warto zobaczyć cały film. Twarz Jill Clayburgh, której wali się świat, dotychczasowe niewzruszone zasady i ład moralny. Twarz bęcwała, który od szlochu przechodzi w śmiech – gdy zaczyna opowiadać, jak to kupując koszulę w domu towarowym doznał olśnienia miłością do ekspedientki. Warto to widzieć.

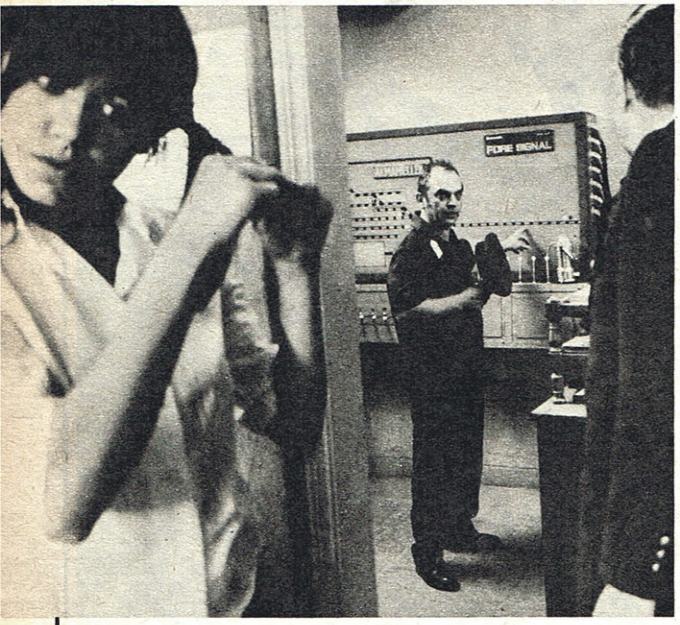
Ot i cały problem. reszta filmu to rodzenie się nowej Jill, powstawanie w trudzie nowego człowieka pozbawionego kompleksów, nowej osobowości kobiety, która wie, czego chce, czego spodziewa się po swoim życiu, przez siebie urządzonym i kierowanym. Mazursky jest mistrzem obserwacji. Uczestniczymy w kapitalnych spotkaniach przyjaciółek, z których każda przynosi ze sobą swój mały światek, słuchamy rozmów z córką uważającą swą bądź co bądź piękną mamę za zaczątek wapniaka, jesteśmy świadkami zebrań środowiska artystycznego młodej bohemy nowojorskiej.

No i seanse u psychoanalityczki. Jakżeby bez tego wyglądało życie amerykańskie! Przypomnijmy sobie panią psychoanalityk z „Klute", prowadzącą pewnie przez życie „call girl", graną tak wspaniale przez Jane Fondę. Najzabawniejsze, że to wydaje się istotnie pomocą, dla tych zwłaszcza, co nie poznali samych siebie. Psychoanalityk potrafi uważnie słuchać, dać się wygadać, wypłakać. Dokładne przeanalizowanie faktów pozwala pacjentowi odkryć motywy swego postępowania, które człowiek często ukrywa sam przed sobą. Psychoanalitycy w USA to cała instytucja, słabsi znajdują tu pociechę i drogowskaz, a jeśli nawet ta naiwna wiara w potęgę psychoanalizy nas śmieszy, to ciekawe jest podpatrzeć, jak funkcjonuje ów substytut idealnego przyjaciela (bo, być może, to o to głównie chodzi).

Tak więc oglądamy kawałek współczesności amerykańskiej. Film kończy się widokiem ulicy, na której samotna – z wyboru! – Jill idzie obarczona ciężkim obrazem, podstępnie pozostawionym jej przez przyjaciela malarza, z którym nie chciała pojechać na wakacje w obawie przed uszczupleniem swej niezależności. Wolna i samotna, ugina się więc pod ciężarem w środku wielkiego miasta, idąc naprzód z uśmiechem ufności w siebie samą. Czy to jest właśnie nowa kobieta?

ANNA LECHICKA

NIEZAMĘŻNA KOBIETA (An Unmarried Woman). Reżyseria: Paul Mazursky. Wykonawcy: Jill Clayburgh, Alan Bates, Michael Murphy i inni. USA, 1977



Pociągi bez nadzoru

NA CICHEJ STACYJCE (Kihajolni veszélyes). Reżyseria: János Zsombolyai. Wykonawcy: Nándor Tomanek, Gyula Bodrogi, János Szikora i inni, 1977

Katastrofa kolejowa jako happy end wydaje się rozwiązaniem cokolwiek zbyt optymistycznym i pozytywnym, zważywszy sytuację panującą na małej, cichej stacyjce. Film – satyra społeczna zabarwiona groteską – zyskał przez to konstrukcję zamkniętą, chociaż otwarta byłaby bardziej wymowna.

Powszedni dzień zawiadowcy stacji zaczyna się osobliwym ceremoniałem moczenia nóg w nadmanganianie potasu. Obrzędu dopełniają refleksje o życiu jako takim, a życiu na kolei w szczególności. Są jeszcze podszczypywanki wymuszane na młodej kasjerce: natura nie poskąpiła jej wdzięków, które przedsiębiorcza dziewczyna traktuje jako znacznie mocniejszy argument w robieniu kariery niż rzetelną pracę. Natomiast dyżurny ruchu – zdominowany przez zawiadowcę stacji, który zdobył stanowisko dzięki znajomościom a nie kompetencjom – zobojętniały (tym bardziej że nikt nie wierzy w zaobserwowane przez niego nie zidentyfikowane pociągi), poświęcił się hodowli trzody chlewnej i zaglądaniu do kieliszka. Pan zawiadowca jest oczywiście postacią uprzywilejowaną w tej niewielkiej społeczności. Jednakże absolutyzm tego stacyjnego satrapy, wyżywającego się w urzędniczej pragmatyce i sprawowaniu władzy, podlega specyficznej regulacji. Samodzierżca pozostaje bowiem w tzw. układach z podwładnymi. Powstała w ten sposób grupa społeczna zarazem formalna i nieformalna, o niezwykłej integralności, bezwładności i nieprzenikliwości, o czym przekonuje się wysadzony przypadkiem na stacji student-„gapowicz". Taka struktura klikowa powoduje, że ludzie pracują, jak chcą, a właściwie jak im wygodniej; że raczej poczuwają się do przynależności do swej grupy, która przynosi im dodatkowe korzyści, niż identyfikują się ze społecznością pracowników kolejowych; tym bardziej że do centrali daleko. Stąd malwersacje, tajemnicze pociągi. Czy godzi się surowo potępiać bohaterów mimo wszystko sympatycznych? Czy można być kimś innym, pracując na małej, cichej stacyjce? Niestety, odpowiedź na oba pytania może być tylko twierdząca.

Akcja filmu „Na cichej stacyjce" toczy się powoli – bo i co może się zdarzyć na takiej stacyjce? Pozwala to reżyserowi Jánosowi Zsombolyai wyeksponować dojrzałe aktorstwo, nasycić film (fotografia, muzyka) specyficznym klimatem prowincjonalnego marazmu, w którym spokój jest tylko pozorny: wyczuwa się w nim katastrofę.

JERZY PAWLAS

ŚWIAT SIERIOŻY

z powieści Wiery Panowej i z filmu Gieorgija Danelii i Igora Tałankina to nie tylko świat pięciolatka – to przede wszystkim świat naszych codziennych radości, kłopotów i trosk.

SIERIOŻĘ (1960) przypomniała nam teraz TV. Scenariusz filmu napisany został przez Danelię i Tałankina wspólnie z autorką powieści i właśnie w tym, iż od początku, od literackiego etapu filmu, reżyserzy włączyli się do ukształtowania ekranowej wizji perypetii malca, kryje się chyba część tajemnicy sukcesu, jaki odnieśli. Powieść Panowej „rozpaliła" ich wyobraźnię, dała im do ręki temat i bogactwo obserwacji. Liryzm, subtelny psychologizm, poezja dziecięcego odczuwania – wszystko to zawarte już w pierwowzorze literackim pojawiło się teraz na ekranie.

Historia jest w zasadzie bardzo prosta. W życiu pięcioletniego Sierioży (Boria Barchatow) zjawia się nagle nowa postać, niejaki Korostielew, mężczyzna, który ma zostać jego nowym ojcem (Siergiej Bondarczuk). Jest człowiekiem dobrym i mądrym, wszystko układa się więc świetnie. Nawet narodziny małego braciszka Sierioży nie naruszają dotychczasowych stosunków chłopca z rodzicami, a po przebyciu poważnej choroby nie zostaje on sam z babką, jak to pierwotnie planowano; Korostielewa po prostu nie stać już na rozstanie z małym przyjacielem.

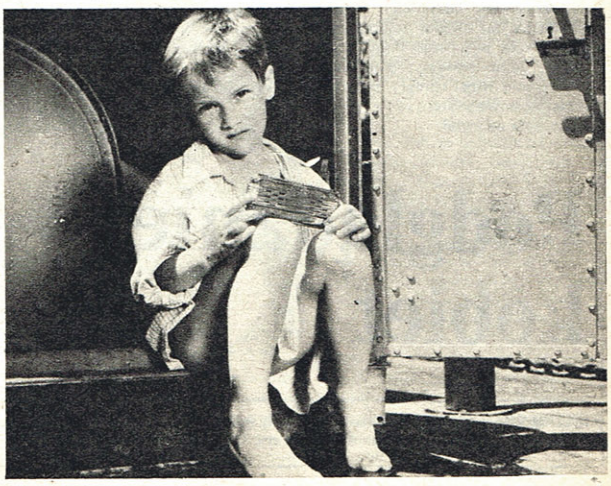
Danelia i Tałankin realizując swój pierwszy film postawili na prostotę. O filmach z dziećmi wiedzieli na pewno to wszystko, co wiemy my, widzowie. A więc, że są to samograje, że wzruszyć przy pomocy dzieci jest łatwo, że wystarczy, by dziecko było miłe, a humor mieszał się z powagą – jednym słowem, by pozwolono widzowi i śmiać się, i łykać łzy. Wiedzieli o tym, ale powodowani – zapewne – młodą, nie wypaloną jeszcze ambicją, postanowili się tym schematycznym zabiegom przeciwstawić i to w dwojaki sposób: z jednej strony dążąc do wspomnianej prostoty, z drugiej zaś poszerzając świat dziecka o sprawy ważne w planie uniwersalnym. Starali się jeszcze raz uświadomić nam to, co na co dzień jest tak ważne: że życie to skomplikowana szarada, którą trzeba rozwiązywać nieustannie, ale która jest do rozwiązania, jeśli przestrzega się pewnych uznanych, stałych norm etycznych i moralnych.

Z obsadą filmu poradzili sobie doskonale, i to okazało się ich następnym atutem. Odtwórcę głównej roli znaleźli wśród ponad dwóch tysięcy dziecięcych kandydatów. Świetny Boria Barchatow wszedł tą rolą do grona najbardziej autentycznych dzieci ekranów świata. Ważniejsze jednak było obsadzenie ról dorosłych, a zwłaszcza partnerskiej roli nowego ojca. I tutaj twórcy filmu podjęli decyzję kapitalną: powierzyli tę rolę Siergiejowi Bondarczukowi, aktorowi, który postać wyposażoną w cechy niezbędne ich bohaterowi ukształtował już w jednym ze swoich wcześniejszych filmów – w reżyserowanym przez siebie „Losie człowieka" według opowiadania Szołochowa. Tamten Andriej Sokołow, człowiek zahartowany w trudach życia, który przeszedł przez różne piekła ludzkiej egzystencji i wyszedł z tych prób zwycięsko, dawał gwarancję, że stanie się mądrym partnerem i nauczycielem dla wchodzącego w życie Sierioży.

W historii współczesnego kina radzieckiego film Danelii i Tałankina był jednym z wielu dowodów świadczących o mądrych i ważkich zmianach, jakie nastąpiły w polityce kulturalnej Kraju Rad na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, o skutecznej próbie przełamania dawnych schematów i wzbogacenia świata filmowych bohaterów o to wszystko, co ludzkie, co człowiekowi nieobce. O tym też warto pamiętać, ale dla dzisiejszego widza nie jest to najważniejsze. Ważna jest prawda psychologiczna i obyczajowa „Sierioży" – owa nieprzemijająca wartość wnikliwych obserwacji pisarki i reżyserów, a także intuicji aktorskiej odtwórców głównych ról.

LESZEK ARMATYS

W roli Sierioży Boria Barchatow



Debiutant w zespole

Wśród problemów, jakie ma do rozwiązania kinematografia, jednym z najistotniejszych i najbardziej pilnych stał się w ostatnim okresie problem młodych, szansy ich startu zawodowego i dalszej pracy. Zwróciliśmy się do kierowników artystycznych zespołów z pytaniami o konkretne działania, jakie podjęto, by rozwiązać ten problem. Publikację odpowiedzi rozpoczęliśmy w nrze 23 „Filmu".

A oto nasze pytania:

1. Co robi zespół, by umożliwić debiuty młodym?

2. Na czym polega opieka zespołu nad filmem debiutanta?

3. Ilu reżyserów debiutowało w zespole?

Mówi JANUSZ MORGENSTERN, kierownik artystyczny Zespołu „Perspektywa"

1 Powiązanie planów artystycznych z twórczością młodych reżyserów jest rzeczą naturalną w sytuacji nowego zespołu, który rozpoczyna działalność obok sześciu innych, istniejących od lat zespołów, dysponujących doświadczonymi grupami twórców, dobierających się przez lata współpracy. Plany nowego zespołu i interesy młodych są więc w tej początkowej fazie wyjątkowo zgodne. Mamy jednak świadomość, że proporcja obecna jest nie do utrzymania na dłuższą metę. Przyjdą drugie filmy obecnych debiutantów; część starszych, doświadczonych kolegów także wiąże swoje plany z naszym zespołem. Sytuacja więc stanie się normalna. Co nie znaczy – mniej korzystna dla debiutantów. Sądzimy bowiem, że w codziennej praktyce naszej kinematografii młodzi twórcy mają wszelkie szanse. Nie zdarza się, aby prawdziwy talent, poparty rzetelną pracą, nie znalazł miejsca w zawodzie. Nerwowe publikacje prasowe z ubiegłego roku podnosiły ten temat bez dostatecznego rozeznania. Droga do debiutu nie jest może usłana u nas różami, ale z pewnością nie jest też zbyt ciernista.

Sądzimy, że poza wyjątkowo uzdolnionymi ludźmi, których możliwości na ogół ujawniają się już w szkole, przyszły reżyser powinien przejść drogę zawodowego przystosowania poprzez funkcję asystenta i drugiego reżysera. Przynajmniej jedną asystenturę i jedną funkcję drugiego reżysera. Taką zasadą zresztą kierowało się dotąd koło reżyserów SFP przy opiniowaniu kandydatur do debiutu. Nie chodzi tu więc o długie lata praktyki, pozornie „wyjaławiającej" dynamikę twórczą młodych, choć być może niektórzy absolwenci szkoły filmowej pozostaną na stałe na stanowiskach pomocniczo-twórczych. I nie będzie w tym nic nienaturalnego. Najważniejszym argumentem za powierzeniem debiutu młodemu reżyserowi jest ocena jego dorobku w zakresie mniejszych form filmowych.

Trzej tegoroczni debiutanci naszego zespołu: Piotr Szulkin, Tadeusz Junak i Wojciech Wiszniewski, są autorami licznych filmów krótkich, mają w swoim dorobku filmy i widowiska telewizyjne. Nagradzani byli wielokrotnie na krajowych i międzynarodowych festiwalach. Innym kolegom, tym, którzy mimo znanych nam uzdolnień nie mają podobnego dorobku, proponujemy najpierw debiut telewizyjny. Mamy tu sojusznika w Redakcji Filmowej Telewizji, gdzie dla debiutu telewizyjnego z poręki zespołu znajdujemy dobrą atmosferę i zrozumienie prawidłowości tej drogi. Właśnie rozpoczął zdjęcia do telewizyjnego filmu fabularnego ubiegłoroczny dyplomant szkoły filmowej Wiesław Helak. Przygotowujemy do debiutu telewizyjnego dwoje doświadczonych drugich reżyserów: Ludmiłę Niedbalską i Jerzego Matulę.

Wniosek dałby się sformułować taki: nie widzimy konieczności jakichś nadzwyczajnych czy zinstytucjonalizowanych działań na rzecz startu młodych. Wystarczy rozważna obserwacja młodych ludzi w szkole i w zawodzie oraz gotowość poparcia ich twórczej inicjatywy. Jest to w interesie wszystkich zespołów, pod warunkiem, że ocena pracy młodych będzie sprawiedliwa i surowa. Nie ma powodów, by osłaniać debiutantów przed prawami normalnej, zawodowej rywalizacji. Jak wiemy, ogólna liczba tegorocznych debiutów przekroczy trzecią część całej produkcji filmowej. Wiążą się z tym nadzieje, ale także poważne ryzyko twórcze i ekonomiczne. Obecna sytuacja ma swoje uzasadnienie w odrabianiu pewnych zaległości, w przyszłości proporcje będą z pewnością inne. Jednak nie ma obaw, naszym zdaniem, o losy filmowej młodzieży.

2 Na tę sprawę patrzymy nieco inaczej niż na kwestię prawa do debiutu. Skoro już decydujemy się na powierzenie młodemu człowiekowi jego pierwszego filmu, opieka nad takim przedsięwzięciem musi być szczególnie staranna. Staramy się zapewnić debiutantom warunki – być może nie cieplarniane, ale w każdym razie nie gorsze od tych, jakie znajdują doświadczeni, a nawet, powiedzmy, uprzywilejowani reżyserzy. Dowodem niech będzie to, że zdjęcia do debiutanckich filmów robią w naszym zespole wybitni operatorzy: Witold Sobociński i Zygmunt Samosiuk. Dbamy o to, by debiutant pracował z jak najsprawniejszą ekipą, by pion produkcyjny, scenograficzny, techniczny obsadzić najbardziej doświadczonymi pracownikami. Stwierdzamy, że ze strony tych partnerów debiutujący reżyser znajduje prawdziwą pomoc, napotyka szczególną życzliwość, jest przedmiotem zainteresowania i troski. Ekipa wiąże z debiutantem autentyczne nadzieje i udziela mu dużego kredytu. Bywa to dla debiutanta trudna próba, jeśli zaufanie zawiedzie. Ekipa pierwsza ocenia debiutanta i – trzeba powiedzieć – rzadko się myli.

Kierownictwo zespołu stara się więc uwzględnić opisaną tu sytuację przez staranny dobór ludzi, rozwagę w ocenie materiału literackiego dla debiutanta. Naturalnie przeglądamy materiały zdjęciowe, wizytujemy plan, dyskutujemy powstający film w różnych jego fazach. Jednak konieczny wydaje się nam pewien umiar w tych działaniach, nie można wtrącać się nadmiernie w pracę młodego reżysera. Nie narzucamy się z dobrymi radami, raczej tworzymy klimat gotowości pomocy i poczucia bezpieczeństwa. Jest to dość trudne i nie poddające się gotowym receptom postępowanie. Wszystko zależy od wzajemnego zaufania i poznania się partnerów.

Staramy się też uszanować prawo debiutanta do ryzyka twórczego, nie przesłaniamy w niczym jego odpowiedzialności za podpisanie filmu własnym nazwiskiem. Konfrontacja z realiami, z publicznością, z krytyką, z konkurencją pozwala dojrzewać twórczo i okrzepnąć zawodowo. Naszą rzeczą jest przeciwdziałać rozczarowaniom.

3 Zespół nasz powstał przed rokiem; pierwsze filmy pokażemy dopiero w roku bieżącym. Zatem odpowiedź nasza dotyczy planów i bieżącej pracy, a nie obrachunku z przeszłością. Na cztery filmy kinowe, które zespół zrealizuje w 1979 roku, trzy będą debiutami.

Bożena Adamkówna w filmie „Omyłka" Tadeusza Junaka

fot. Ciné Revue

Marie-Christine BARRAULT

„Boję się grać w komediach. Jeśli w śmiesznym filmie pojawi się aktor, który nie będzie śmieszył, trudno wyobrazić sobie większe nieporozumienie?, Marie-Christine Barrault jest aktorką dramatyczną. Stosunkowo rzadko pojawia się na ekranie, ale uważana jest za jedną z najciekawszych indywidualności francuskiego kina. Jej skupiona, oszczędna gra przyczyniła się znacznie do sukcesu prezentowanego w Cannes filmu André Delvaux „Kobieta między psem i wilkiem".

FAKTY

W Berlinie ukonstytuował się komitet I° festiwalu filmów fabularnych NRD pod przewodnictwem znanego reżysera, prof. Kurta Maetziga. Festiwal, organizowany przez Ministerstwo Kultury i Stowarzyszenie Twórców Filmu i Telewizji, odbędzie się w dniach 24–27 kwietnia 1980 roku w Karl-Marx-Stadt.

★

Trzyosobowa delegacja chińska zakupiła 15 spośród 50 obejrzanych filmów japońskich do dystrybucji w ChRL. Cena licencji: około 10 tysięcy dolarów za tytuł.

★

Informacje o realizacji nowej wersji filmu „Bliskie spotkania trzeciego stopnia" okazały się przedwczesne. Steven Spielberg opracował wprawdzie scenariusz scen we wnętrzu pojazdu z kosmosu (koszt realizacji – milion dolarów), ale jest zbyt pochłonięty pracą nad filmem „1941", aby przystąpić do zdjęć. Projekt odłożony został do jesieni, jeśli oczywiście film „1941" zostanie do tego czasu ukończony – na co się nie zanosi, ponieważ przekroczone zostały już wszystkie terminy i budżet.

Łarisa Szepitko (na zdjęciu) przenosi na ekran powieść Walentina Rasputina „Pożegnanie z Matiorą" (właśnie ukazało się jej tłumaczenie polskie). Realizatorka mówi: „Zaczerpnęliśmy z powieści tylko jeden wątek – Darii, Pawła i Andrieja. Ukażemy, jaki wpływ na życie tych ludzi ma zatopienie wioski, na której miejscu powstaje sztuczny zalew i wielka elektrownia. Zmusi ich to do innego spojrzenia na świat, pozwoli zrozumieć, że droga w przyszłość nie może obyć się bez ofiar. Uświadomi im także konieczność zachowania w pamięci przeszłości, nauczy szacunku dla ludzkiego życia, niepowtarzalnego i bezcennego". Role główne zagrać mają aktorzy niezawodowi.

★

Coś nowego w dorobku Roberta Altmana: słynny reżyser podjął się realizacji filmu opartego na humorystycznym komiksie „Popeye". Postać tytułową – zezowatego marynarza – zagrać ma Robin Williams.

★

W trakcie realizacji epickiego filmu według powieści Bruna Jasieńskiego „Człowiek zmienia skórę" zmarł reżyser Boris Kimjagarow (59 lat). Od 1934 roku był aktorem i reżyserem tadżyckiego teatru, w dziesięć lat później – po ukończeniu WGIK-u – związał się z wytwórnią Tadżikfilm. Realizował filmy dokumentalne, potem fabularne, sięgając do literatury swego narodu, legend i poezji wschodnich. Rozgłos przyniosły mu pełne rozmachu widowiska poświęcone herosom z perskich poematów Firdausiego – filmy „Z księgi królów", „Legenda o Rustamie", „Rycerz i los".

George Hamilton fot. Robin K

Karta z Hollywood

DRAKULA BEZ KŁÓW

Od dawna już mówiło się o nadcią fali filmów wampirycznych. W rok o nieśmiertelnym Drakuli przypom bie teatr. „Drakula" Brama Stokera

Saga o Pugac

Postać Jemieliana Pugaczowa intrygowała nie tylko historyków. Pisał o nim Puszkin, potem Jesienin; od wystawienia dramatu o Pugaczowie rozpoczął po Rewolucji Październikowej swoją działalność MChAT. Ten przywódca największego buntu chłopskiego w Rosji XVII wieku żyje dziś jako postać literacka i historyczna. Reżyser Aleksiej Sałtykow i scenarzysta Eduard Wołodarski spróbowali połączyć oba te wizerunki. W dwuczęściowym epickim filmie „Jemielian Pugaczow" bohater jest ludowym herosem, ale jego biografia jest ściśle udokumentowana historycznie.

Kim był? Znana jest tylko data jego śmierci: rok 1775. Żołnierz wojen siedmioletniej i rosyjsko-tureckiej, zdezerterował z wojska i schronił się wśród Kozaków. Aresztowany i skazany na katorgę, zbiegł raz jeszcze, aby pojawić się w nowej roli: przybrał imię Piotra III i jako car-samozwaniec wzniecił powstanie, które porwało do walki masy kozackie i chłopskie. Zdradzony przez starszyznę kozacką – został ujęty i stracony. Idea powstania Pugaczowa wywarła ogromny wpływ na rozwój myśli rewolucyjnej w Rosji, poczynając już od dekabrystów.

Tyle informacji encyklopedycznych. Film Sałtykowa buduje na tej kanwie wizję o zdumiewającym rozmachu. Recenzenci dziennika „Prawda" J. Warszawski i N. Pawlenko piszą: „W okresie wyraźnych

czna powieść z końca XIX wieku, doczekała się aż trzech przeróbek scenicznych na i poza Broadwayem, które odniosły nieoczekiwany sukces. Posępny hrabia, wychodzący nocą z trumny w podziemiach transylwańskiego zamku, aby spijać krew niewinnych dziewic, potraktowany został inaczej niż dotychczas. Inscenizatorzy ukazali go jako bohatera romantycznego, jako malowniczy symbol lęku przed śmiercią i tęsknoty za wieczną młodością. Spowity w czarną pelerynę, otoczony nietoperzami, fascynujący i niesamowity, wywoływał dreszcz, którego nie spodziewano się po racjonalnej publiczności końca lat siedemdziesiątych. Sukces nie mógł przejść nie zauważony w Hollywood. Wprawdzie wyprzedził Amerykanów Werner Herzog, prezentując w tym roku swego „Nosferatu" w Berlinie Zachodnim i w Paryżu, ale w Hollywood powstaje aż dwanaście filmowych wariacji na ten sam temat.

Honor pierwszeństwa przypadł... komedii. „Miłość od pierwszego ukąszenia" (Love at First Bite) prezentuje dość nieoczekiwanie hrabiego Drakulę w wirze nocnego życia na Manhattanie. Gra go George Hamilton, stylowo siwiejący, smukły i przystojny, ale – zdaniem recenzentów – raczej pozbawiony niesamowitej fascynacji. Usunięty ze swego zamczyska przez... komunistów (nie trzeba zapominać, że zamek „prawdziwego" Drakuli znajduje się w Rumunii!), emigruje za ocean dzięki pomocy wiernego Ranfielda (w tej roli nieżyjący już komik Arte Johnson). W dzień sypia, w trumnie oczywiście, nocą wędruje po lokalach i dyskotekach Manhattanu, gdzie upatruje sobie ofiarę, piękną modelkę Cindy (Susan Saint James). Komediowy konflikt polega na tym, że modelka jest pacjentką psychiatry (Richard Benjamin), jedynego człowieka, który zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa. Na próżno jednak usiłuje przekonać innych o istnieniu wampira, dyskotekowa scenaria wyraźnie nie sprzyja metafizycznym strachom. Nieszczęsny psychiatra usiłuje zdemaskować swego demonicznego przeciwnika i rywala, co jest źródłem scen rozegranych z brawurowym humorem, zwłaszcza że bierze w nich udział sceptyczny porucznik policji (Dick Shawn).

Film jest gładki i zabawny, reżyser Stan Dragoti wyczuwa bowiem, że po fali wampirycznej nadejdzie zapewne następna – fala błyskotliwych, inteligentnych komedii w stylu lat trzydziestych. Zdumiewająca żywotność tych filmów w telewizji kusi producentów, ale – jak dotychczas – z miernymi wynikami. Komedia zwana sofistyczną osiągnęła wyżyny, ponieważ była dziełem wielkich artystów. Miłośnicy starych filmów twierdzą, że nie ma dziś takich talentów. Coraz częściej pojawiają się jednak filmy, które próbują tej opinii zaprzeczyć. Nieśmiało, czasem nawet w przebraniu – ale niech nas nie myli peleryna wampira. Spowiła się w nią tęsknota za dobrym, starym kinem.

LEILA SORELL

ALAN RUDOLPH: w rytmie bluesa

Pracował z Robertem Altmanem przy „Długim pożegnaniu", „Kalifornijskim pokerze", „Nashville", „Buffalo Billu i Indianach". Debiutował w 1977 r. filmem „Witaj w Los Angeles". Film „Zapamiętaj moje imię", z udziałem Geraldine Chaplin (nagroda za najlepszą rolę kobiecą na ubiegłorocznym festiwalu w Paryżu), krytyka ochrzciła mianem „nowofalowego melodramatu", „nowoczesnego bluesa". W miesięczniku „Cinéma 78" Alan Rudolph odpowiada na pytania Jean-Pierre Le Paveca.

● Zacznijmy od Pana następnego filmu.

– Nie ma żadnego następnego filmu. Projekt został odłożony. Była to historia grupy Amerykanów mieszkających w Paryżu na początku lat dwudziestych. Film miał opowiadać o handlu dziełami sztuki, kształtowaniu gustów, o czasach po I wojnie światowej, kiedy tymi, którzy mieli pieniądze, byli Amerykanie. Był to jakby początek nowej ery.

● Dlaczego odłożono realizację?

– Tematem jest sztuka, więc wytwórnie sądziły, że będzie to film „artystyczny". Natomiast ja zamierzałem zrobić film rozrywkowy, śmieszny.

● Dlaczego Pana filmy nie odpowiadają kryteriom firm hollywoodzkich?

– Istnieje grupa realizatorów różniących się od innych, pozostających na marginesie. Najgorsze, co mogłoby się zdarzyć, to gdybym udał się do jednej z wielkich wytwórni i powiedział: „OK, jest mi przykro, że sprawiam tyle kłopotów, co panowie by chcieli, abym zrobił?" Zresztą wcale nie jestem pewien, czy dano by mi jakąkolwiek pracę. Zbili przecież w ostatnich latach wielką forsę na takich filmach, jak „Szczęki", „Gwiezdne wojny", „Gorączka sobotniej nocy". Są bogatsi niż kiedykolwiek, ale nie interesują ich filmy, które mogłyby nie przynieść bajecznych zysków. Skoro produkcja filmu „Zapamiętaj moje imię" pochłonęła tyle czasu i energii co „Grease", to dlaczego właściwie nie robić dalszego ciągu „Grease"?! Wielkie wytwórnie odrzucają filmy o niewielkim kosztorysie. Na przykład „Nashville" kosztowało 2 miliony dolarów i przyniosło 15 milionów zysku. Ale dla nich nie jest to żaden sukces.

● Strategia wielkich wytwórni polega, jak się wydaje, na tym, aby produkować rocznie 15 do 20 filmów, z tym że każdy ma być superprodukcją i przynieść zysk.

– Jeżeli rzeczywiście tak jest, to oni oszaleli. Kto im zrobi te 20 filmów? Jeden z moich przyjaciół, znany autor telewizyjny, powiedział: „Im zależy tylko na tym, aby nas naznaczyć swoim stemplem, jak bydło". Jeżeli młody reżyser zrobi ambitny film nie mający zbyt dużego powodzenia, wytwórnie proponują mu ogromną sumę na realizację supergiganta. Jeżeli i ten film nie będzie dochodowy, rezygnują ze współpracy, wyrzucają nieboraka. Jeżeli reżyserowi uda się, będzie miał coraz więcej pieniędzy. Najważniejsze jest to, aby się temu oprzeć, zachować swą samodzielność.

● Czy istnieje jakieś inne rozwiązanie?

– Film „Witaj w Los Angeles" kosztował niecały milion dolarów. To bardzo mało w USA. United Artists nie chciało podjąć się dystrybucji. Wówczas Altman stworzył własną firmę dystrybucyjną.

● Filmowcy z Pańskiego pokolenia, współpracujący z Altmanem, są wszechstronni: piszą scenariusze, są reżyserami i producentami.

– Tak, w wytwórni Altmana „Lion Gate" często tak się dzieje. W ciągu dwóch lat Altman wyprodukował więcej filmów niż MGM! Nawet o 3 nad ranem wytwórnia jeszcze pracuje.

Geraldine Chaplin i Tony Perkins fot. Le Nouvel Observateur

● Jak funkcjonuje ta „rodzina Altmana"?

– Wspaniale dla Altmana. Ma wokół siebie wiele osób: jedna zajmuje się jego życiem prywatnym, druga jego filmami, ktoś inny jego finansami. Teraz, gdy pracują tam także inni reżyserzy, wiele się zmieniło. „Witaj w Los Angeles" było dla Altmana cięższym zadaniem niż dla mnie. Do tej pory był reżyserem i nagle został producentem. Cóż za paskudna rola. Był odsunięty od wszystkiego, ja nawet z nim nie rozmawiałem.

● Jak Pan spotkał Altmana?

– Pracowałem już jako asystent i zaproponowano mi tę samą funkcję u Altmana. Wybrałem się na jego film „McCabe i pani Miller". Uważam, że jest to jeden z najwybitniejszych utworów światowego kina. Zafascynował mnie. Nigdy nie pracowałem z kimś, kto by wkładał w realizację tyle miłości, powagi i radości.

● Często mówi Pan, że stara się Pan filmować w sposób konwencjonalny. Co to znaczy?

– Żadnych skomplikowanych oświetleń. Metody cinéma direct. Żadnej wielkiej techniki. Próbowałem odnaleźć tę minioną, przebrzmiałą atmosferę, tak charakterystyczną dla bluesa. Tęskny, omdlewający, rozmarzony rytm. Mój kolejny film będzie zupełnie inny.

zowie

nian języka kina, kiedy zi reżyserzy szukają detracyjnie prostoty w proeniu aktora i składają naofierze piękną sztukę arznego przeobrażenia, iej Sałtykow nie boi się ąć do mocnych środków ego, dobrego kina« – enerej akcji, wyraźnie okrech charakterów, wielkich udowych".

n jest przede wszystkim wiskiem. Szeroki ekran, halarsku komponowany, niają tłumy, kompozycja zmach i symboliczną wyość wielkich płócien hisznych. Przemawia konmi: pysznie scharakteryne życie kozackich chutostepach i sceny dworskie acu Katarzyny. A przecież tła wyrastają przykuwauwagę postacie bohateSzczególna odpowiedzialspoczywała na Jewgieniju iejewie, który gra Puga. Jego rola – jak to okrerecenzenci – zbudowana na zbliżeniach". To nie monument, ale żywy, ciecz człowiek, pełen wewnępasji, przerastający epoć skazany przez nią na ć. *W historii naszego kina tru* – piszą recenzenci dy" – *był okres, kiedy poe historyczne jawiły się widzem jako symbole sił cznych (...) Aleksiej Sałtynależy do innego pokoleżyserów, tego, które stara ostrzegać w człowieku grę ołecznych i indywidual-*

ności, analizować szczegóły egzystencji i rozszerzać w ten sposób możliwości socjalistycznej sztuki. Jaki był Jemielian Pugaczow, jak odważył się ogłosić carem – o tym wiele myślał autor i wiele myśleć będzie widz. Nie ma jednej odpowiedzi na złożone pytania, to nie jest uproszczona charakterystyka niezwykłego bohatera. Czy był to człowiek chytry, doświadczony, przebiegły, wahający się? Owszem, wszystko to można odnaleźć w kreacji Matwiejewa. Pugaczow odważył się na śmiały krok i drży – z chłodu, ale i z bojaźni (...) A może to świadoma ofiara za cierpiący lud? Pugaczow widział jasno sytuację mas. (...) I tragiczny finał nie jest dla niego zaskoczeniem. Nadzieje chłopów i Kozaków wyniosły go wysoko, uczyniły wodzem, choć nie wszechpotężnym. Stał się wodzem ludu, ponieważ potrafił przekształcić psychikę Kozaków, połączyć ich interes z ideą walki o dobro wszystkich.

Pugaczowa otaczają niebanalnie scharakteryzowane postacie ludzi, którzy wraz z nim ruszyli do walki. To „męski" film – role kobiece są tylko tłem, choć wyróżnia się z niego znakomita caryca Katarzyna w interpretacji Viji Artmane. Dwuczęściowy film o Pugaczowie jest wielkim freskiem, próbą odnowienia koncepcji kina monumentalnego. Do końca konsekwentny, przełamuje scenami batalistycznymi pewną teatralność epizodów dialogowych. – *To film, który widz na długo zapamięta* – konkludują recenzenci „Prawdy".

„Jemielian Pugaczow", reż. Aleksiej Sałtykow fot. Sowietskij Film

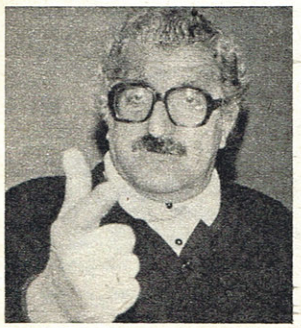
Mija dopiero rok, pierwszy rok w moim życiu, w którym mogę robić to, co chcę, w warunkach wolności. Pytam więc: czy należy mnie sądzić po tym, co robiłem w warunkach represji, czy też po tym, co robię teraz?

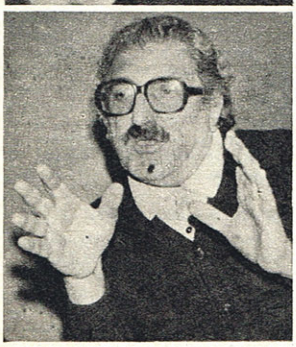
biorstw transportowych. Joaquin Navarro mieszkał tam, spał, był zawsze na miejscu. W poniedziałek 24 stycznia 1977 roku strajk się zakończył. Na ten dzień było od dawna wyznaczone plenarne zebranie biur adwokackich, ale ponieważ nie wiedziano, czy strajk się skończy do tego czasu, zwołano je do lokalu innego biura, przy Calle de Atocha 49. Paru adwokatów zostało w biurze – i wówczas nadciągnęli mordercy.

● **Z filmu wynika, że to wypadek z bro-**

NIE ODPOWIADA M

Z „Filmem" rozmawia JUAN ANTONIO BARDEM





Jest jednym z kilku zaledwie reżyserów hiszpańskich, których nazwiska są znane na całym świecie. Ma dziś 57 lat. Autor „Śmierci rowerzysty" (1954) i „Głównej ulicy" (1955), po latach przymusowego milczenia lub realizacji filmów mało znaczących, powrócił do pracy twórczej. Po śmierci Franco zrealizował „Długi weekend" (1976), a ostatnio polityczny dramat „7 dni w styczniu". Z Juanem Antoniem Bardemem rozmawiałem w Madrycie bezpośrednio po premierze filmu.

● **Film „7 dni w styczniu" wywołał w Madrycie szok...**

– Spodziewałem się tego od początku. Nasza publiczność już się wprawdzie przyzwyczaiła do oglądania faszyzmu i faszystów na ekranie, ale jeszcze nie widziała własnego faszyzmu i własnych faszystów. Widzieli na przykład „Wiek XX" Bertolucciego, widzieli w różnych filmach zbrodnie faszystów, widzieli, jak zabijano Żydów, ale ja chciałem pokazać nasz faszyzm „codzienny" – i to ich szokuje, bo zmusza do zajęcia stanowiska. Widzą chłopców ubranych w skórzane kurtki z hiszpańskim proporczykiem w klapie, to budzi lęk. W dziennikach takich jak „El Pais" czy „Informaciónes" miałem bardzo dobre krytyki, ale prawicowe „ABC" czy katolicki „Ya" pisały w tonie: „Ach, ten stary Bardem, na co mu przyszło..." Pisali, że przesadzam, że wyjaskrawiam. Spodziewałem się takiej reakcji, minimalizującej film.

● **Rzadko się zdarza, by film fabularny podejmował temat tak świeży, choć już należący do historii. Temat, który nie zdążył obrosnąć w komentarze i nadal bywa tematem polemik dziennikarskich. Nie wszystkie szczegóły zostały już wyjaśnione... Okazał Pan wiele zuchwałości, mieszając wymyśloną historię fabularną z czystym dokumentem, z zapisem rzeczywistych wydarzeń.**

– To jest historia opowiedziana, istotnie, w formie fikcji fabularnej, ale przecież oparta na wydarzeniach autentycznych, na danych śledztwa, na ugruntowanych podejrzeniach. Akta sądowe nie są jeszcze zamknięte, ale bardzo wątpię, czy choćby za sto lat będziemy wiedzieć wiele więcej o kulisach tej sprawy. To była typowa zbrodnia stanu i opinia publiczna nigdy nie dowie się o niej wszystkiego.

● **Czy projektując swój film wzorował się Pan na politycznych filmach włoskich, takich, jakie robi Rosi, Petri czy Damiani?**

– To bardzo interesujące filmy, w ogóle całą tę linię kina politycznego nadzwyczaj cenię, ale nie brałem żadnego z nich za model. Oczywiście podobieństwa muszą być, gdy się robi film podobny, film, w którym jest zbrodnia polityczna, śledztwo, zacieranie śladów.

● **Ogromne wrażenie robi postać przywódcy związkowego Joaquina Navarry, nawet kiedy się nie wie, że jest to postać autentyczna, że gra on siebie, że to właśnie on cudem uniknął śmierci z rąk zamachowców. Okazał się znakomitym aktorem. Podziw budzi fakt, że zgodził się odtworzyć na ekranie wydarzenia tak straszne dla niego.**

– Uważałem, że będzie to dla widza przejmujące doświadczenie, gdy własnymi oczyma obejrzy niedoszłą ofiarę. Jednakże w końcu zdecydowała osobowość Navarry, inaczej wybrałbym oczywiście do tej roli aktora. Nie tylko on wykazał wielkie samozaparcie uczestnicząc w zdjęciach, także i inni towarzysze z komitetu strajkowego działający w otoczeniu Navarry. To także autentyczne postacie.

● **O ile mi wiadomo, biura adwokackie, takie jak przy Calle de Atocha 25, były w tym okresie jednym z najważniejszych środków działania, jakimi dysponowała Komunistyczna Partia Hiszpanii. Dlatego zaskoczyło mnie, że to biuro pracowało bez żadnej ochrony, że ci ludzie byli praktycznie bezbronni, że ta zbrodnia mogła się była wydarzyć w dowolnym momencie.**

– Adwokaci robotniczy byli pracownikami Komisji Robotniczych, półlegalnych związków zawodowych KPH; poszczególne biura – a było ich w Madrycie kilkanaście – zajmowały się różnymi sektorami związkowymi. Biuro z ulicy Atocha zajmowało się sektorem transportu i komunikacji. Żadne biuro nie korzystało nigdy z ochrony. Cały dzień były pełne ludzi; robotnicy przychodzili i wychodzili, odbywały się zebrania. W tym konkretnym przypadku biuro było siedzibą komitetu kierującego strajkiem w jednym z dużych przedsię-

nią wywołał późniejszą strzelaninę. Czy to jest Pańska interpretacja wydarzeń?

– To sprawa delikatna. Z tego, co wiem, tak brzmią zeznania morderców.

● **Że chcieli zabić tylko Navarrę, a reszta stała się przypadkowo?**

– Nie. Mówią, że nie chcieli zabijać Navarry, że chcieli mu tylko „dać nauczkę", pobić. Ale to jest przecież jasne, że chcieli zabijać, nieważne kogo. To był rodzaj wyprawy karnej.

● **Można przypuszczać, że chcieli wymordować wszystkich, aby nie został żaden żywy świadek. Musieli jednak strzelać aż do dziewięciu osób, do tego będąc w stanie wzburzenia i paniki. Dlatego chyba tych czworo ludzi zostało przy życiu.**

– Ale bardzo ciężko ranni... Nie chciałem dawać w filmie wiernego aż do szczegółów obrazu sytuacji. Wyjaśnienia, eksplikacje zajęłyby bardzo wiele czasu. W gruncie rzeczy sprawy wyglądały podobnie jak na filmie. Jeden z towarzyszy przybył spóźniony na zebranie, nie wiedząc, że przeniesiono je gdzie indziej. Zadzwonił do drzwi, któryś z rannych zdołał mu otworzyć, tamten zaczął wzywać pomocy...

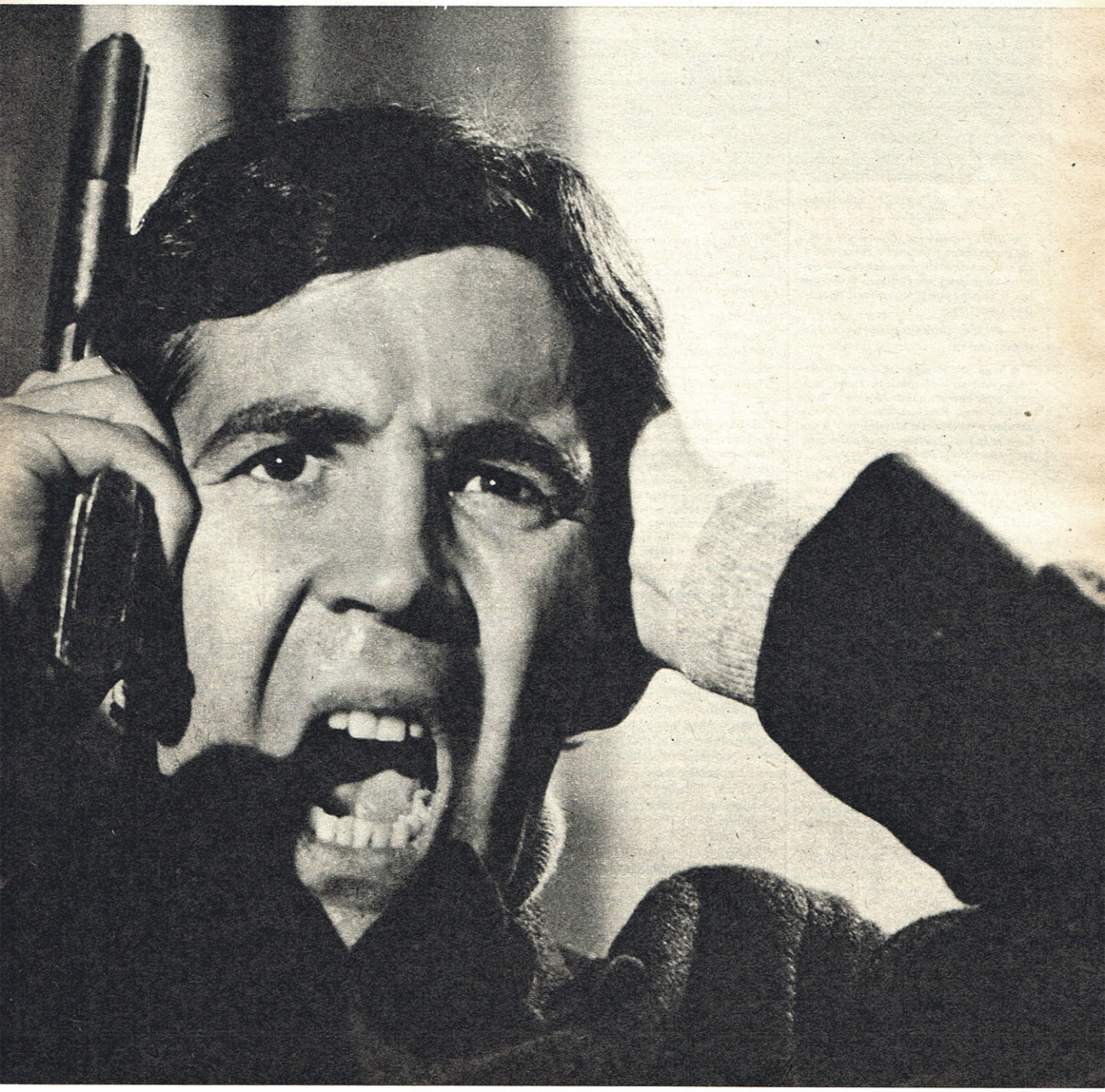
● **Sposób, w jaki ukazuje Pan scenę zabójstwa, w czterech kolejnych retrospekcjach, jak gdyby stopniowo przybliżając widzowi prawdę, jest dla mnie jedną z najbardziej udanych rzeczy w filmie z punktu widzenia dramaturgii.**

– Wynikło to w pewnym stopniu samą siłą rzeczy. Scena zabójstwa i pogrzebu to kulminacje filmu. Ukazane realistycznie – samo zabójstwo byłoby sceną bardzo krótką, trwałoby może dziesięć sekund. Gdybym od razu pokazał tę scenę – na początku czy nawet w środku – zainteresowanie widza mogłoby osłabnąć. W pierwszym ujęciu wchodzi do biura pierwszy świadek; nakręciłem to, co widzi,

ciąg dalszy na str. 16

II ROLA KLASYKA

„7 dni w styczniu"



„Długi weekend"

ciąg dalszy ze str. 15

ale potem wyciąłem obraz w montażu i pokazałem tylko reakcję świadka. Sądzę, że dzięki temu znacznie wzrasta napięcie. A w dodatku w ten sposób ukazuje się logiczny związek między sceną zabójstwa a finałem – sceną pogrzebu – która idzie bezpośrednio po ostatniej retrospekcji, widzianej tym razem od strony ofiar.

● Ten pogrzeb to scena wstrząsająca.

– Był to jeden z historycznych momentów ostatnich lat.

● Widz zagraniczny, powiedzmy w Polsce, może mieć trudności z rozszyfrowaniem tego wszystkiego, co dzieje się w środowisku prawicy hiszpańskiej. Domyślam się, że główna postać tego obozu, filmowy Don Tomás, to...

– Proszę, unikajmy nazwisk. Nie mam zamiaru narażać się na proces.

● Więc jest to zapewne wysoko postawiona osobistość z frankistowskiego „bunkra", podobnie jak goście na weselu, które otwiera film. Zrozumiałem też, że siły zbrojne w tym okresie były dość powściągliwe, że to raczej cywile – kapitaliści, politycy – parli do konfrontacji z lewicą...

– To zależy, jacy wojskowi. Chciałbym z naciskiem podkreślić, że to są s y m b o l e. Jeżeli pan lub ktokolwiek inny odnajdzie podobieństwa z postaciami istniejącymi, to już nie moja sprawa. Nie prowadziłem własnego śledztwa, sięgałem po materiały publikowane. W przeciwnym wypadku powinienem być stroną, razem z moimi towarzyszami, którzy w tej sprawie popierają oskarżenie prywatne. W tym procesie nie ma miażdżących dowodów przeciwko komukolwiek. Oczywiście z wyjątkiem samych morderców, bo się przyznali i zostali rozpoznani przez niedoszłe ofiary.

● Kim jest młody bojówkarz, który w ostatniej chwili tchórzy? Tak jak rozumiem jego rolę w filmie, jest związany z ludźmi, którzy przez tyle lat rządzili Hiszpanią, raczej jako ich sługa niż partner, ale sam w istocie żadnej ideologii nie wyznaje, jest słaby.

– Jest kimś, kto chce utrzymać stan rzeczy. Oni są tacy wszyscy, nie mają żadnej idei na przyszłość, żyją tylko przeszłością.

● Interesujący jest też obraz policji. Ten komisarz, który z dnia na dzień zmienia poglądy...

– Gdzie tam, wcale ich nie zmienia!

● Ale nie angażuje się już więcej po stronie faszystów.

– Raczej zostawia dawnych przyjaciół własnemu losowi, bo popełnili błędy. Właśnie scena, w której policjant „ustawia" zeznania w więzieniu, jest dla mnie jedną z najważniejszych w filmie. Wszystko, co on tam robi, jest nielegalne: nie ma prawa wchodzić, nie ma prawa rozmawiać z zatrzymanym, przenosić go z celi do celi i tak dalej.

● O jaką policję chodzi tu konkretnie?

– O policję polityczną. Pokazuję areszt policyjny w Madrycie, zresztą nawet celę, w której sam kilkakrotnie siedziałem. Przy Puerta del Sol. Tam działały obok siebie brygada kryminalna i tak zwana brygada społeczna, czyli policja polityczna. Dokonywano selekcji do poszczególnych spraw, toczyło się śledztwo itp.

● To nie jest obraz przychylny policji...

– W policji jest nadal wielu takich, którzy się szczególnie „zasłużyli" Franco w zwalczaniu komunistów.

● Jednak przyglądając się obecnej sytuacji w Madrycie można stwierdzić, że jest ogromna różnica wobec tego, co było w 1977 roku. Nie ma takiego napięcia, bezpośrednia groźba prawicowego zamachu stanu została chyba zażegnana...

– Moim zdaniem, morderstwo popełnione na naszych towarzyszach z biura przy Calle de Atocha, a zwłaszcza potężna, masowa i godna odpowiedź narodu, to był punkt zwrotny w walce. To naprawdę uniemożliwiło dalszy postęp ofensywy prawicy. Zatrzymało ją. Proszę pamiętać, że Partia Komunistyczna była jeszcze wówczas nielegalna, że właśnie przy tej okazji spróbowaliśmy wyciągnąć ją z mroków i ukazać całemu społeczeństwu. Do ostatniej chwili trwały negocjacje z rządem na temat publicznego pogrzebu towarzyszy i minister spraw wewnętrznych nie był pewien, czy zdołamy zapanować nad sytuacją. Pokazaliśmy, że potrafimy.

● Chciałbym teraz postawić Panu pytanie bardziej osobiste. W Polsce Pańskie filmy są wznawiane w klubach, wspomina się o Panu w książkach o historii filmu. Ale być legendą to nie jest najbardziej pożądana pozycja dla artysty. Zajmuje Pan taką właśnie pozycję klasyka wskutek długiego milczenia albo raczej realizacji filmów nie tak znaczących, jak te z połowy lat pięćdziesiątych. Czy mógłby Pan opowiedzieć o tym okresie „niżu"? Czy w połowie lat pięćdziesiątych miał Pan rzeczywiście większą swobodę twórczą niż – powiedzmy – w sześćdziesiątych?

– Od śmierci Franco, od początku okresu demokratyzacji, zrobiłem dwa filmy: „Długi weekend" i „7 dni w styczniu". Pracuję obecnie w takich samych warunkach, jak każdy reżyser w kraju zachodnioeuropejskim o ustroju demokracji burżuazyjnej. Za rządów Franco warunki były zupełnie inne. Nie miałem wolności wypowiedzi. Z początku mogłem się wymykać cenzurze, robiąc takie filmy, jak „Śmierć rowerzysty". Potem jeszcze zrobiłem jeden film, który bardzo lubię; nazywał się „La venganza" („Zemsta", nie wyświetlany w Polsce film Bardema z 1957 roku – przyp. red.) Ale coraz trudniej było zawrzeć w filmie bodaj trochę rzeczywistości. Wkrótce nie miałem już żadnej możliwości. Zrealizowałem w 1959 roku kostiumowy film „Sonaty"; bardzo go lubię, ale nie podobał się ani publiczności, ani krytykom. Szukałem aż tak skomplikowanej drogi wyrażenia tego, co chciałem, ale pokonanie muru cenzury było niemożliwe. Pierwszym celem cenzury politycznej jest uniemożliwić ludziom w i d z e n i e rzeczywistości i jej samodzielną ocenę.

„Główna ulica"

Trzeba więc uniemożliwić artystom ukazywanie tej rzeczywistości, to proste. W naszym hiszpańskim przypadku istnienie cenzury politycznej było dla wielu artystów usprawiedliwieniem czy raczej wytłumaczeniem przed samym sobą, że tego lub tego nie robią, bo istnieje cenzura... Ale w momencie gdy mamy już swobodę wypowiedzi – nie ma dłużej usprawiedliwienia. Jeżeli ktoś chce coś pokazać, to może to pokazać, choć z trudnościami, bo przecież mamy kapitalistyczny system produkcji. Robiąc filmy polityczne muszę korzystać z wewnętrznych sprzeczności kapitalizmu. Kapitaliści inwestujący w produkcję filmową są tak dalece nastawieni na robienie filmów przynoszących zyski, że mają w nosie wszelką ideologię. Gotowi są finansować komunistów, jeżeli dojdą do wniosku, że to im może dać zysk. Skorzystałem z tego, żeby zrobić moje dwa najnowsze filmy. Właśnie siedzimy w gabinecie producenta, który jest klasycznym kapitalistą i spodziewa się, że na „7 dniach w styczniu" porządnie zarobi. Mój dystrybutor jest człowiekiem o mentalności wręcz prawicowej, ale mu nie przeszkadza, że zarabia na filmie komunisty. Z tego samego powodu „20th Century Fox" produkuje i rozpowszechnia filmy komunisty Bertolucciego.

Oczywiście takie korzystanie ze sprzeczności nie jest rozwiązaniem idealnym ani uniwersalnym, ale trzeba to robić, jeśli chcemy, by powstawały filmy tego typu, filmy z dziedziny informacji politycznej. Inne sposoby finansowania i dystrybucji dają minimalne rezultaty. Ważne jest przede wszystkim to, aby filmy te były widziane przez jak największą liczbę ludzi, by wszyscy mieli zapewniony dostęp do nich. Filmy amerykańskie okupują większość naszych ekranów; nie mógłbym się na nie wedrzeć bez pomocy dystrybutora.

Przez całe życie chciałem robić to, co teraz robię. Mija dopiero rok, pierwszy rok w moim życiu, w którym mogę robić to, co chcę, w warunkach wolności. Pytam więc: czy należy mnie sądzić po tym, co robiłem w warunkach represji faszystowskich, czy też po tym, co robię teraz, w warunkach wolności względnej, jaką daje ustrój liberalno-burżuazyjny. I moją właściwą miarą są te dwa ostatnie filmy, zwłaszcza zaś „7 dni w styczniu". Kiedy nie miałem możności współzawodniczenia z nikim, kiedy zdałem sobie sprawę, że trzeba zaprzestać walenia głową w mur, zacząłem traktować reżyserię jako zawód. Pracowałem jak wyrobnik, korzystałem z każdej okazji, by napisać scenariusz i zrealizować film. To były filmy niewielkie, prawda, ale zawsze uczciwe.

Ale powstaje pytanie: czy przed laty, kiedy robiłem „Śmierć rowerzysty" lub „Główną ulicę", miałem więcej talentu? W tamtych odległych latach „bunkier" faszystowski był tak odizolowany od narodu, że cenzura nie zdawała sobie sprawy, co oznacza „Śmierć rowerzysty". Przy „Głównej ulicy" już byli o wiele bardziej uważni, przy „W zamkniętym kręgu" – jeszcze bardziej. Wtedy Bardem był już hasłem wywoławczym, mobilizującym uwagę każdego cenzora. Dlatego możliwości, jakie miałem na początku w pewnym ograniczonym zakresie (nie poruszałem spraw bezpośrednio politycznych), potem już nie istniały.

Cenzura rozszyfrowała mój język. Myślę więc, że dziś mam ten sam talent i że nie mają racji ci, którzy twierdzą, że Bardem utracił talent, że nie ma nic do powiedzenia i tak dalej... Myślę, że zawsze byłem i pozostałem wierny swym przekonaniom.

● W takim razie jakby Pan sklasyfikował swoje filmy?

– Jestem przekonany, że moim najlepszym filmem jest właśnie „7 dni w styczniu". „Długi weekend" także bardzo lubię. Myślę, że w dużym stopniu odpowiada moim wyobrażeniom o tym, co można robić, gdy się ma swobodę wypowiedzi. Ale ostatni film ma o wiele większe znaczenie. Podsumowuje wszystko, o co walczyłem w ciągu tych długich lat. To jest „summa" moich przemyśleń o roli filmu w społeczeństwie.

● Wydaje mi się, że kino hiszpańskie poczyniło wielkie postępy w ostatnich latach. Oczywiście myślę o ideowo-artystycznej czołówce. Dziś większość filmów, nawet gdy mówi o czymś zupełnie innym, zawiera akcenty polityczne. W rękach wielu reżyserów film stał się narzędziem politycznej wypowiedzi. Pojawiły się nowe nazwiska: Garci, Sinde, Armiñán, Gutiérrez Aragón – bardzo ciekawe osobowości. I w ich filmach zaczyna być widoczne autentyczne życie Hiszpanii, autentyczne problemy jej obywateli.

– Nie widziałbym może sytuacji aż tak optymistycznie. Zgadzam się, że jest wolność ekspresji i w wielu filmach są pewne – powtarzam: pewne! – odniesienia do sytuacji politycznej. Ale w wielu przypadkach – znów: nie we wszystkich! – są to odniesienia dość sztuczne. Nie wiem, czy zdołamy w tym względzie uzgodnić stanowisko. Niedawno dyskutowałem z krytykiem francuskim, który dziwił się, że po śmierci Franco nie zaczęło powstawać w Hiszpanii w i ę c e j filmów politycznych. Mam wrażenie, że pańskie pojęcie filmu politycznego jest o wiele szersze niż jego. Francuz szukał filmów bezpośrednio zaangażowanych, filmów o walce politycznej, o strajkach, o demonstracjach – i nie znalazł ich. Pan dostrzega elementy kina politycznego nawet w komediach, to sprawa zupełnie innego podejścia, innej optyki. Oczywiście, nowe rynki otwierające się przed producentami i dystrybutorami filmów politycznych, pieniądze, jakie na filmach politycznych mogą oni zarobić, to wszystko jest ważne, ale nie najważniejsze. Najważniejsze jest, aby scenarzyści i reżyserzy zdobyli świadomość polityczną. Znów wracam do tego, co powiedziałem na początku: jest wolność wypowiedzi i nie ma usprawiedliwienia dla tych, którzy nie chcą dawać świadectwa prawdzie. To jest istota filmu politycznego. Dlatego to przede wszystkim twórcy muszą zająć stanowisko. Zwykle przenosi się na ekran to, co się ma w głowie, więc jeśli ma się w głowie zamęt – to zamęt widoczny jest na ekranie. I nie jest najważniejsze, czy ktoś jest, czy nie jest z przekonania komunistą. Opierając się wyłącznie na tym, co się ma w głowie, nie konfrontując tego z rzeczywistością, można widzom przekazać tylko zamęt. Większość moich kolegów nie znalazła dotąd wspólnego języka z obecną sytuacją. Robią filmy interesujące, filmy zdradzające wielki talent w obserwowaniu rzeczywistości, ale nie potrafią ocenić w pełni sytuacji, nie potrafią spojrzeć na nią przenikliwie – i przez to kłamią. I to nie jest wina kapitalistów, którzy im dają pieniądze. To jest ich własna wina!

● To może się odnosić nie tylko do sytuacji w kinie hiszpańskim.

– Współczesna kultura burżuazyjna zachodniej Europy ma pewien specyficzny rys. Powstał tam mianowicie rynek zbytu, studentów, ludzi „z towarzystwa", na którym można „sprzedać" filmy (i inne dzieła sztuki) o bardzo skomplikowanych środkach wyrazowych. Pod warunkiem, że będą wciąż powtarzać te same formuły. Że będą respektować określone reguły gry. Dlatego też każdy kolejny film Bergmana czy Saury jest odpowiednikiem każdego poprzedniego filmu Bergmana czy Saury. To nie jest kino jasne i bezpośrednie, to nie jest kino „dla tłumu", ale ma powodzenie, bo

„Śmierć rowerzysty"

niejako nobilituje intelektualnie odbiorcę. Jest to kino kryptowypowiedzi, kino szyfrów. I – moim zdaniem – niczemu właściwie nie służy.

Jeśli chodzi o kino hiszpańskie, to wydaje mi się, że odbija ono to, co się tu u nas teraz dzieje: przejście do demokracji burżuazyjnej. Nasz ustrój jest dziś mieszaniną wszystkiego naraz i czymś w rodzaju historycznego zamętu. I takie samo jest nasze kino.

Rozmawiał:
OSKAR SOBAŃSKI

Juan Antonio Bardem na planie filmu „7 dni w styczniu"

Jak wychowywać, żeby nie nudzić? Jak wyglądają filmy polskie na tle zagranicznych? Co robić, żeby ich było więcej? Oto wyniki naszej sondy poświęconej filmowi dla dzieci.

GOŚĆ NA KTÓREGO SIĘ CZEKA

PIOTR HERTEL, kompozytor:

– Razi mnie w naszych filmach dla dzieci przede wszystkim nieznajomość charakterów i psychiki dziecięcej. Wydaje mi się, że w wielu kinematografiach jest lepiej niż u nas. Drugą słabością jest brak konkretnego adresata; nieraz trudno zorientować się, dla jakiego widza przeznaczony jest film. O tym, jak niedobry jest system rozpowszechniania filmów przeznaczonych dla dzieci, nie trzeba mówić: wiedzą o tym wszyscy rodzice. Telewizja też nie jest tu bez winy. Często także psuje się dzieciom przyjemność oglądania filmu przerywając w pół frazy muzycznej jego zakończenie, w imię walki o czas na antenie.

TADEUSZ WILKOSZ, reżyser:

– Zastanawia mnie pewien niedobry obyczaj w twórczości dla dzieci: dominuje natrętny dydaktyzm. Wynika to może z niedobrych scenariuszy. A może takie scenariusze są zamawiane? Świat dziecka jest pełen marzeń, fantazji. A o czym marzy popularny miś Uszatek? Ilustruje tezy! Myślę, że należałoby szukać tematów i scenariuszy o większym ładunku fantazji i humoru. Takie właśnie są często filmy zagraniczne, ich dydaktyzm jest więc łatwiej przyswajalny. W naszych filmach podoba mi się plastyka, dobra muzyka, brak brutalnych scen. Niestety, następuje nieustanne zubożanie pomysłów, środków wyrazu. Film animowany powoli przestaje być sztuką, także – sztuką dla dzieci.

JADWIGA KUDRZYCKA, reżyser:

– Brakuje naszej produkcji tego, co można znaleźć w wielu filmach zagranicznych: dowcipu sytuacyjnego, humoru, ruchu. Powszechne jest narzekanie na scenariusze, technikę animacji; te niedostatki pogłębia się niepotrzebnym komplikowaniem, dopisywaniem dziecięcym bohaterom słów, które brzmią fałszywie, i sytuacji, w których czują się źle.

KRYSTYNA PORĘBA, psycholog:

– Film spełnia funkcję wychowawczą i poznawczą, angażuje emocjonalnie i intelektualnie. Jest więc bardzo silnym środkiem oddziaływania. Nie wiem, czy w narodzinach pomysłu filmu biorą udział ludzie przygotowani do pracy z młodzieżą: psychologowie, pedagodzy. Chyba nie, bo są w filmach niedostatki świadczące o tym, że tworzą je ludzie nie zawsze wychodzący, świadomie czy intuicyjnie, naprzeciw dziecięcym potrzebom. Film jest sumą ekspresji wielu ludzi, lecz jakże często mimo to pokazuje ludzi i świat jednostronnie. Nieraz zdarza się, że negatywnemu bohaterowi dodaje się jeszcze brzydką twarz. Powoduje to generalizację nastawienia dzieci wobec brzydkich ludzi, trudną później do naprawienia, ponieważ we wczesnym okresie bodźce wzrokowe są najsilniejsze.

Film niewątpliwie ogranicza wyobraźnię dziecka, wywołuje – przez nadmiar bodźców – bierną postawę. Wydaje się więc, że konstruowanie opowieści podających wzorce do naśladowania nie jest wskazane. Film przecież jest rzeczywistością przemieszaną z fikcją i trudno przedstawiać go jako receptę na życie, zwłaszcza gdy ma być adresowany do obiorcy ufnego, traktującego oglądany obraz serio. Szczególną uwagę należy zwracać na to, jakimi środkami osiągana jest atrakcyjność bohatera. Często decyduje nie charakter, ale atrybuty, którymi się posługuje: strój, swoboda zachowania itp.

ANNA ROSEL-KICIŃSKA z Naczelnej Redakcji Programów TV dla Dzieci i Młodzieży:

– Zbyt mało produkuje się dziecięcych filmów fabularnych, nie tylko u nas, ale i na całym świecie. Zbyt mało w stosunku do potrzeb telewizji. Brakuje filmów, ponadto niewiele z nich podejmuje tematykę współczesną w atrakcyjny dla dzieci sposób, jak to czyni np. serial „Rodzina Leśniewskich". A jeśli pojawiają się, to często są to bardziej „filmy o dzieciach" niż „dla dzieci". Zbyt mało także w stosunku do naszych potrzeb powstaje filmów poznawczych, np. przyrodniczych. Dziecięca widownia telewizyjna stale się zwiększa, a film niewiele czyni, by temu sprostać. Są obszary tematyczne w ogóle nie penetrowane. Stałym środowiskiem, w którym rozgrywa się akcja większości filmów, jest środowisko inteligenckie. Wynika to może i z tego, że środowisko wiejskie czy robotnicze dość rzadko pojawia się w literaturze.

Poważną bolączką naszej twórczości dla dzieci jest to, że nie nauczyliśmy się jeszcze realizować filmów dla dzieci z dziećmi jako aktorami. W opinii naszych reżyserów dziecko jest złym aktorem. Ale dlaczego innym się to udaje, że przytoczę chociażby przykład filmów radzieckich czy czeskich?

Nieco lepiej wypada animacja. Produkujemy oczywiście za mało, stąd nieustanne powtórki serii zaakceptowanych przez dzieci. Niewiele można kupić za granicą. Myślę, że można mówić o kryzysie animacji na świecie. Na tle produkcji światowej nasza prezentuje się dość interesująco pod względem wartości wychowawczych i artystycznych. Produkujemy jednak około 60–70 filmów animowanych dla dzieci, a potrzebujemy dla programu dziecięcego około 400. Różnicę musimy wyrównywać powtórzeniami lub zakupami. Obecnie wytwórnie na świecie produkują głównie krótkie przerywniki lub dłuższe filmy. Brak jest klasycznych, 10-minutowych dobranocek. Dominuje, także za granicą, tendencja do uniformizacji stylu filmów animowanych. Nastąpił niedobry mariaż amerykańskich komiksów z japońską plastyką i możliwościami produkcyjnymi – i to właśnie zalewa rynki światowe. Dla naszych potrzeb te filmy się nie nadają, za dużo w nich gwałtowności i okrucieństwa. Ten związek ma jeszcze inne negatywne skutki: zatracają się odrębne style w animacji. Bogactwo animacji zanika. Nam udało się, jak dotąd, tego uniknąć.

„Dziewczyna i chłopak", reż. Stanisław Loth

„Pippi", reż. Olle Hellbom

Animacja jest przedmiotem ożywionego handlu, najlepiej sprzedaje się serie liczące najmniej 52 odcinki. W tym roku w Cannes pokazywano serie liczące już 104 odcinki, np. „Watoo-watoo", „Maja-Pszczółka" i inne. Nowe poszukiwania tematyczne to gatunek science fiction, np. „Goldorak" czy „Gwiezdne wojny", ale wartość poznawcza tych filmów jest niewielka. Trzeba traktować je chyba jako nowy rodzaj baśni dla dzieci, kosmicznej baśni, którą od czasu do czasu można emitować, pod warunkiem, że będzie spełniała nasze wymagania wychowawcze i artystyczne.

OSKAR SOBAŃSKI, dziennikarz:

– Film dziecięcy jest teraz zepchnięty na margines. Zrobiły to nie tylko zespoły filmowe. Również i system rozpowszechniania przyjął za pewnik, że film dziecięcy jest jedynie dodatkiem do prawdziwej działalności, że nie można na nim zarobić. Zepchnięto więc te filmy na najmniej atrakcyjne seanse, wyświetla się je bez planu, bez zapowiedzi. Poważniej nieco traktowane są ekranizacje lektur. Zapomina się o tym, że film spełnia wiele różnych funkcji, oprócz rozrywkowej i wychowawczej jeszcze integracyjną: mam na myśli wspólne chodzenie do kina rodziców i dzieci. Ostatnio wspólnie chodziło się tylko na „Gwiezdne wojny"... Statystycznie ratuje sprawę swego rodzaju fikcja, polegająca na wprowadzaniu na ekrany zbitek montażowych z odcinków sprawdzonych serii telewizyjnych. Są to zwykle udane przedsięwzięcia komercyjne, bo takie przeróbki mają przyzwoite rezultaty kasowe, ale pośrednio potwierdzają tylko ogólny brak koncepcji programowych. Posiadaniem programu może się natomiast pochwalić telewizja, która mając ogromne zapotrzebowanie przyjęła rolę inicjującą zarówno w filmie fabularnym, jak w animacji. Ma to swoje dobre, ale i złe skutki. Dzieciom oglądającym „Teleranki" czy popołudniowe emisje w Telewizji Dziewcząt i Chłopców jest wszystko jedno, czy oglądają film polski, czy zagraniczny. Następuje unifikacja sprzyjająca powstawaniu filmów o złagodzonych konfliktach, operujących jedynie podstawowymi elementami dydaktyki, filmów zapełniających czas. Takie filmy łatwiej się też sprzedaje za granicą lub wymienia na podobne im utwory zagraniczne. Brakuje filmów wprowadzających w historię Polski, dostosowanych do potrzeb dzieci, brakuje filmów współczesnych. Mogłaby je robić kinematografia, i robi od czasu do czasu, jednakże tak rzadko, że nic z tego nie wynika. A przecież istnieją dziesiątki popularnych powieści czytywanych przez dzieci i młodszych nastolatków.

Program kinematografii musi przede wszystkim zagwarantować określoną liczbę filmów dla dzieci. Kina powinny ustalić właściwe proporcje udziału filmów dla dzieci w repertuarze i rozpowszechniać je w sposób konsekwentny. Będzie to możliwe wówczas, gdy powstanie zespół, którego działalność będzie miała autorytet artystyczny i społeczny, a wyprodukowane przez ten zespół filmy będą przynosić zyski w kinach. Zmuszanie istniejących zespołów, by przeznaczały jakiś tam procent środków będących w ich dyspozycji, przyczyni się tylko – obawiam się – do zwiększenia liczby filmów, których nikt nie ogląda.

ciąg dalszy na str. 20

„Rodzina Leśniewskich", reż. Janusz Łęski

„Pippi", reż. Olle Hellbom

ciąg dalszy ze str. 19

HANNA PROBULSKA z Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych:

– To prawda, że ciągle produkuje się zbyt mało filmów przeznaczonych dla dzieci. Dotyczy to naszej produkcji, dotyczy produkcji światowej. Odpowiedź na pytanie: dlaczego – nie jest łatwa, bo nie jest łatwo zrealizować dobry film dziecięcy. Wszyscy teoretycznie wiemy: młodzi widzowie szukają w filmach wzorów dla siebie, chcą oglądać bohaterów o doświadczeniach im bliskich, ale jednocześnie istnieje ogromna potrzeba oderwania się właśnie od tych codziennych szkolno-domowych problemów, potrzeba przeżywania wraz z ekranowymi bohaterami przygód niezwykłych. Filmy powinny budzić silne emocje, wzruszać, ale i spełniać określone funkcje wychowawcze. W praktyce popełnia się najczęściej dwa błędy: albo w imię nadrzędnej idei wychowywania nadmiernie się tę dydaktykę wprowadza, stępia konflikty i usypia wyobraźnię widza, albo ucieka się od dydaktyki tworząc filmy tzw. poetyckie, które mają przedstawić świat dziecięcej wyobraźni, co bywa często zabiegiem przypominającym podrabianie rysunków dziecięcych. Ideałem byłoby znalezienie złotego środka. Na naszych poszukiwaniach scenariuszowych ciążą także niedostatki literatury dla dzieci, z której często korzystamy; niewiele bowiem powstaje tekstów oryginalnych. Powoli wokół redakcji skupia się grupa ludzi piszących specjalnie dla potrzeb filmu dziecięcego. Bardzo liczymy na tę współpracę. Mimo wad, z których zdajemy sobie sprawę, a które są przedmiotem naszych dyskusji z pedagogami, pisarzami i reżyserami filmowymi, wypada stwierdzić, że zrealizowane ostatnio seriale cieszyły się dobrą opinią u młodych widzów (świadczyły o tym badania i listy dzieci). Serial pt. „Dziewczyna i chłopak" w reżyserii Stanisława Lotha był emitowany m.in. w telewizji duńskiej, miał tam znakomite recenzje, otrzymaliśmy telegramy gratulacyjne. Serial pt. „Rodzina Leśniewskich" w reżyserii Janusza Łęskiego był najbardziej kupowanym filmem na ostatnim przeglądzie Interwizji.

Filmy dla dzieci powinny być realizowane szczególnie troskliwie, przeznaczone są bowiem dla widza bardzo ufnego, traktującego oglądane filmy niezwykle serio, nieraz biorącego fikcję za rzeczywistość. Filmy dla dzieci powinny być mądre, traktować widza poważnie, rozwijać wyobraźnię.

Jak trudna jest realizacja tych postulatów, wiedzą najlepiej reżyserzy, którzy związali się z tym gatunkiem filmowym. Niewdzięcznym, bo nie zauważanym przez krytykę, trudnym (praca z aktorami dziecięcymi) i często – niestety – protekcjonalnie traktowanym przez „dorosłe" kino.

EWA KAMIŃSKA, dziennikarka, matka 7-letniego Macieja:

– Dzieci bawią się filmami animowanymi, ale czekają i ciągle wracają w rozmowach do filmów aktorskich. Szukają dla siebie wzorów, ale też i oczekują wyrwania z rodzinno-domowych konwenansów. Wydaje mi się, że telewizja marnuje wspaniałą szansę wychowywania przez współpracę z rodzicami. Gdyby zamiast nudnych programów dla rodziców każdy serial został poprzedzony wprowadzeniem omawiającym jego treść, walory wychowawcze i możliwości ich wykorzystania, można by na szerszą skalę uprawiać domowy dydaktyzm przez odwoływanie się do bohaterów emitowanego serialu, szukanie w filmie potwierdzenia tez wychowawczych. Seriale powinny być dłuższe, konsekwentnie emitowane. „Pippi" to gość, na którego się czeka. Niechby dzieci miały pewność, że zobaczą ją zawsze o tej samej porze i w tym samym programie. Obserwując mojego syna i jego rówieśników mogę powiedzieć, że czują się zagubieni w projekcjach dobranockowych. Irytują się, wreszcie rezygnują i włączają telewizor tylko na „Bolka i Lolka". Myślę, że rozwiązaniem byłoby emitowanie dwóch dobranocek, dla dzieci najmłodszych i tych nieco starszych, dostosowanych do wieku i możliwości percepcyjnych dziecka.

MACIEJ KAMIŃSKI, lat 7:

– Chciałbym, żeby w telewizji było dużo filmów takich jak „Pippi" albo przynajmniej takich jak „Dziewczyna i chłopak".

Notował: ANDRZEJ WOJNACH

Wydawało się od pewnego czasu, że nieprofesjonalnej twórczości filmowej grozi skostnienie, ale poznański festiwal dowiódł, że odradza się ona w nowych kształtach.

OKFA 79

ZMIANA SKÓRY

Jesienią ubiegłego roku przebąkiwano, że wskutek zmniejszania się z roku na rok liczby filmów realizowanych przez twórców nieprofesjonalnych zamiast dwóch ogólnopolskich konkursów na taśmie 16- i 8-milimetrowej przeprowadzi się jeden. Od kilku lat nie można dostać kamer, zwłaszcza 16-mm. Taśma jest nieosiągalnym rarytasem, nie ma też gdzie naprawiać sprzętu, bo brakuje części zamiennych. Kluby, które nie mogą (choć mają środki) kupować sprzętu i materiałów filmowych na rachunki, powoli obumierają. Na przykład na Śląsku: na ponad 50 zarejestrowanych klubów oznaki aktywności zdradza mniej niż połowa. Z niepokojem więc oczekiwano bilansu ostatniego sezonu na Ogólnopolskim Konkursie Filmów Amatorskich na taśmie 16-mm – OKFA 79 w Poznaniu.

Tymczasem wygląda na to, że pragnienie kręcenia filmów, utrwalania na taśmie życia swojego i innych, jest silniejsze niż trudności. Do Poznania nadesłano 117 filmów – rekord ostatnich lat. To prawda, iż na wielu z nich znać ślady trudności technicznych, jakby autorzy nie mieli możliwości powtarzania niektórych ujęć. Szczególnie dużo błędów i niestarannych rozwiązań pojawiło się w nielicznej grupie filmów animowanych. Wyjątkiem był błyskotliwie zrealizowany film „Obuwie" Petera Putza i Wiesława Ganna, którzy w zaskakujący sposób kojarzyli buty z miłością, wojną, agresywnością. Zapewne okazją do pełnego poznania animacji będzie wrześniowy przegląd w Bielsku-Białej, obejmujący również filmy zagraniczne.

Nadal wielu realizatorów wzoruje się, często nieświadomie, na nie naj-

lepszej produkcji telewizyjnej, na pozbawionych osobistego charakteru reportażach i sprawozdaniach. A jednocześnie powiększa się grupa twórców, którzy zapisują na taśmie swoje przeżycia, obsesje i wątpliwości. Powolny zwrot w stronę kina osobistego i eksperymentalnego, nie zawsze docenianego przez jurorów również w Poznaniu, zawdzięcza amatorski ruch filmowy pojawieniu się większej niż dawniej grupy realizatorów ze środowisk studenckich.

Niektóre filmy zaskakiwały szczerością i odwagą w odkrywaniu własnych niepowodzeń. Taki charakter ma utwór Jerzego Jońca zatytułowany „O poincie, która nadała pewnemu filmowi niezamierzoną wartość zmieniając go jednocześnie z fabułki w dokument. Dziwne". Autor – student opolskiej WSP – na oczach widzów demonstruje swój stary film, przyznając się do artystycznej porażki, gdyż nie mógł znaleźć właściwego zakończenia. Jest to cykl luźnych scenek opowiadających o pierwszym dniu pobytu chłopca ze wsi w dużym mieście. Sporo zaskakujących obserwacji, mających wartość trafnego uogólnienia, jak choćby świetnie pokazana scena „zmieniania skóry", przebierania się chłopaka w miejskie ubranie na zaniedbanej klatce schodowej. Ale to nowe ubranie, symbolizujące tandetną miejską elegancję, jeszcze bardziej izoluje bohatera od rówieśników. A próby nawiązania kontaktu narażają go na śmieszność. Życie dopisało zaskakujące zakończenie do tego filmu nakręconego przed siedmioma laty: chłopaka grał, zapewne wykorzystując również swoje doświadczenia, Ryszard Latko, znany dziś jako autor popularnej sztuki „Tato, tato, sprawa się rypła".

Skutki przemian w dziedzinie norm obyczajowych widoczne są w „Piegach" Jerzego Jernasa, studenta z Poznania. „Uważam – wyznaje piegowata panna – że jestem ładna, a to się bardzo przydaje. Przecież mogę mieć każdego chłopca, którego tylko zechcę". Z prowokacyjną szczerością wykłada swój dekalog miłosny, podobno charakterystyczny dla niektórych środowisk młodzieżowych. Teresa Marcinkowska-Mościcka w filmie „Życie czy śmierć" nie oszczędza widzom naturalistycznie przedstawionego porodu i zabiegu usuwania ciąży. Zastanawiający jest w tym nienagannie od strony warsztatowej zrealizowanym filmie stop kobiecego sentymentalizmu i gwałtownych środków wyrazowych.

Nie brakowało też zamierzeń o wybujałych ambicjach, wprawiających w zakłopotanie graniczące z podziwem. W stylowych wnętrzach i w pseudohistorycznych kostiumach zainscenizowano dramat Joanny d'Arc, wykorzystując fragmenty sztuk Jeana Anouilha i Paula Claudela. W finale Joanna pędzi na koniu na spotkanie śmierci.

Inny utwór zaczyna się jak prawdziwy film z Hollywood. Czołówka zapowiada: „Elżbieta Lalka w nowej opowieści filmowej Janusza Kredoszyńskiego »Niedzielna sukienka«". Najdłuższy, bo aż 25-minutowy film przeglądu. Splatają się w nim dwa wątki: okrucieństwo dzieci i okrucieństwo wojny. Nowa sukienka wyzwala w kilkunastoletniej dziewczynce agresywne uczucia, które rozładowuje na biednej Cyganeczce, mimowolnie doprowadzając do jej śmierci. Bardzo dobre, nastrojowe zdjęcia i naturalna, pełna ekspresji gra małych aktorek. Film ten zwyciężył w plebiscycie publiczności, która składa się oczywiście głównie z samych autorów. Wybór to znamienny, ujawniający, o czym marzą w skrytości ducha nieprofesjonalni twórcy.

Natomiast z dużymi oporami przyjmowane były próby eksperymentalne, w których specjalizują się twórcy z Akademickiego Centrum Filmowego „Pałacyk" we Wrocławiu. Utwory te – poddające rewizji tradycyjną formułę kina – prowokują wyobraźnię widzów. „Ballada XXI" Andrzeja Wieczorka i Janusza Piwowarskiego z poznańskiej „Awy" nie zawierała żadnych znaczeń, a przecież dzięki sugestywnym obrazom i muzyce wywoływała nastrój kosmicznego niepokoju przed czymś nieznanym, nieokreślonym.

Bezsprzecznie największą indywidualnością poznańskiego konkursu był Maciej Dejczer, który swoje zainteresowania filmowe traktuje bardzo poważnie: na polonistyce Uniwersytetu Gdańskiego napisał pracę magisterską o twórczości Kazimierza Karabasza. W jego filmach „Rozmowa polna" i „Codziennie" widoczne są ślady fascynacji najmłodszym kinem polskim, twórczością Piotra Andrejewa i Witolda Stareckiego.

Szczególnie widoczne jest to w filmie „Codziennie", portrecie gdańskiego gazeciarza zarabiającego na swoje utrzymanie i pomagającego rodzicom. Dejczer – tak jak Andrejew – monumentalizuje swojego bohatera, podkreślając jego przedwczesną dojrzałość i samotność, gdyż – jak mówi na końcu – tylko pies może być prawdziwym przyjacielem.

„Rozmowa polna" jednogłośnie otrzymała Grand Prix konkursu. Spór między braćmi, z których jeden chce uciec do miasta, a drugi zostaje na roli, nabiera tu szerszych znaczeń: staje się konfrontacją pracy i życia po miejsku i po wiejsku. „Jak mam jechać do miasta, stanąć w kolejce, to mi się niedobrze robi. W mieście ludzie popracują osiem godzin i święto. A ja muszę sam wszystko dobrze i dokładnie zrobić, bez oglądania się na innych". Cały film rozegrany jest na kilku powtarzających się motywach: deszczu, jabłek i targanych wiatrem rosnących na polu buraków. O wrażliwości autora świadczy kilka obrazów deszczu, tworzących piękne plastycznie, o zmiennym nastroju, ruchome kompozycje: od drobnego, siekącego o szyby – do pojedynczej kropli, która podświetlona promieniami słońca świeci jak kolorowa lampa. W bogatej warstwie dźwiękowej ważną rolę odgrywają świsty, szelesty, pojękiwania maltretowanego przez wiatr pola.

Warto było pojechać do Poznania również po to, żeby zobaczyć, jak wiele osób interesuje się nieprofesjonalną twórczością filmową. W Poznaniu – po raz pierwszy od wielu lat – pokazy odbywały się przy pełnej sali. Nic dziwnego, skoro działają tu bardzo aktywnie trzy amatorskie kluby. Dobrze się stało, że taką okazję, jak ogólnopolski konkurs, wykorzystał Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury (COMUK) dla krótkiego przeszkolenia instruktorów do spraw filmu i fotografii wojewódzkich domów kultury. Od nich bowiem w znacznej mierze zależy, czy ten ruch nabierze rumieńców.

BOGDAN ZAGROBA

„Niedzielna sukienka" Janusza Kredoszyńskiego

Syberiada

Przez śnieżny bezkres brnie samotny człowiek. To zbiegły katorżnik, anarchista szukający azylu przed pogonią. Znajdzie go w małej osadzie, odciętej od świata, gdzie buszują tylko dzieci. Dorośli polują na zwierzynę bądź – jak ojciec małego Kolki – wyrąbują z uporem drogę w tajdze, która ma kiedyś połączyć ich z wielkim światem. Początek stulecia: katorżnik popisuje się bombami własnego wyrobu, czyta „Miasto słońca" Campanelli i montuje, ku podziwowi wszystkich, łódź żaglową śmigającą po lodowej tafli niczym czarodziejski statek z bajki. Cały ten prolog wielkiego eposu Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego przypomina stylistycznie i totalnie „Andrieja Rublowa". Rosja cerkiewna i katorżnicza, pełna szokujących kontrastów: fantazji drwali toporem torujących drogę ku migocącej na nieboskłonie tajemniczej gwieździe; fantazji katorżników straszących bombą swoich katów, a potem powolnie oddających się znów w ich ręce; biedy i bogactwa, wielkoduszności i podłości.

Tysiące wiorst od Sankt Petersburga, w syberyjskiej osadzie, nierychło rezonują echa przemysłowych zdarzeń. Anastazja Sołomina, dorodna córka najbogatszego w siole gospodarza, igra z Nikołajem, którego kiedyś jako chłopca nago goniła po śniegu. Syn drwala nie spieszy się z odwzajemnieniem uczuć. Aż do chwili, gdy uniesiona kobiecą ambicją Nastka zacznie sterować w inną stronę. Klęczącego przed jej domem Nikołaja pobiją Sołominowie i wrzucą do łódki, by rzeka zadecydowała o jego losie. Za łodzią desperacko rzuci się Anastazja, zamykając pierwszy rozdział dziejów syberyjskich Capulettich i Montecich. Rozdział drugi zacznie się wraz z powrotem łodzi do Jełania, w kilka lat później, kiedy to Nikołaj pojawi się z synem, bez Nastki, w skórzanym kaszkiecie i z pełnomocnictwami nowej władzy, która każe kontynuować budowę drogi rozpoczętej przez jego ojca – tym razem siłami wszystkich, nie jednego samotnego fantasty.

Sołominowie podniosą wprawdzie ręce za wspólną budową, ale konfrontacja rodów jest nieunikniona. Nikołaj wyśle tym razem łodzią w górę rzeki Spiridona Sołomina ze skutymi rękami na reedukację. Ale Spiridon także wrócił szybciej, niż oczekiwano, a przerażonemu małemu siostrzeńcowi pokaże skrwawioną siekierę, widomy znak rozrachunku z jego ojcem. „Nie mogłem darować mu Nastki" – powie wyjaśniająco Aloszce. Chłopiec, nie ufając zbytnio rodzinie Sołominów, wybierze zatem ucieczkę, znów w górę wielkiej rzeki, Kiedy tu wróci, nie zastanie już Spiridona; ale kiedy rozstawi swój patefon z wielkomiejskim tangiem, pojawi się kolejna z rodu Sołominów, dzika, rudawa Taja. Ich szaleńczą miłość przerwie pojawienie się barki, która zabierze wszystkich mężczyzn z Jełania. Wybuchła wielka wojna...

Tym trybem doprowadza Andriej Michałkow-Konczałowski swą epicką sagę syberyjską do lat siedemdziesiątych. Aleksiej także powróci do swego sioła, tyle że po zbyt wielu latach, by móc w nim się zadomowić jak jego ojciec i przodkowie. Nie rozpozna Tai w dojrzałej, wciąż niespokojnej kobiecie, krążącej wokół niego tajemniczo i zaczepnie. Nie będzie miał ochoty zadomowić się. Praca z wiertaczami, poszukiwaczami złóż naftowych, nauczyła go koczowniczej egzystencji, chwytania „uśmiechów życia" i szybkiego dążenia do zmiany. Wesela nie będzie: nastąpi tylko wzruszające odkrycie śladów ojca i jego poszukiwań. Spotkanie i rozmowa z cieniem, niczym w filmie „Mam dwadzieścia lat" Chucyjewa, prowadzą do odnowienia głębokich więzi pokoleniowych z generacją poprzedników. Aleksieja pochłonie wielki płomień, który pojawi się nagle na terenach poszukiwań; płomień symbolizujący nie tyle zagładę, co nadzieję i przyszłość. Odnalezienie złóż naftowych uratuje Jełań od zalania terenów pierwotnie przeznaczonych na wielki zbiornik wodny. Daleki świat syberyjskiej wioski połączy ostatecznie droga, jaką zaczął przebijać Afanasij Ostużanin, ku cywilizacji. Jełań przestanie być nieznanym punktem na mapie.

Uchwycenie „czerwonej nici" intrygi przebiegającej przez wielogodzinną sagę Michałkowa-Konczałowskiego nie wyczerpuje zawartości i odniesień „Syberiady", daje natomiast wyobrażenie o generalnym zamyśle twórców. Pierwotnie poemat o naftowcach i ich heroicznej walce z tajgą, ostatecznie wielka synteza przemian tego kraju na przestrzeni całego stulecia. Słowo „synteza" ma tutaj zastosowanie w kilku przypadkach: chodzi o syntezę dziejów państwa radzieckiego, o syntezę losów kształtujących go pokoleń, wreszcie o syntezę artystycznych filmowych poczynań, które starały się w przeszłości dokumentować etapy przeobrażeń Kraju Rad. Paradoksalne, „Syberiada" okazała się wdzięcznym punktem obserwacyjnym złożonych procesów historycznych. Uosabia „rosyjskość" ducha i jego specyfikę, heroiczność wysiłków i ich rozmach, ucieleśnia także ukryte bogactwa, zaplecze i przyszłość tego kraju.

Synteza losów społeczeństwa radzieckiego zawarta w dialektycznym przeciwstawieniu Ostużaninów i Sołominów, których los wielokrotnie łączył, spajał w rodziny i dzielił poprzez różne racje, a w konsekwencji rozstrzygnięcia ostateczne, ma oczywiście w sobie walor literackiego skrótu. Wyrazistość konfliktów w poszczególnych epokach, poczynając od doby przedrewolucyjnej, na dzisiejszej rewolucji naukowo-technicznej kończąc, pozwala wszakże mówić o trafności wyboru i reprezentatywności wątków. Jednocześnie syberyjską perspektywą nakłada jakby na dramatyczne wydarzenia dziejowe Kraju Rad miękki filtr poetyckiego mitu. Znika rygoryzm kroniki historycznej, zastąpiony formułą filmowej sagi, legendy. Stąd nawiązanie do literackich archetypów: waśni rodów przeciętej przez wybór młodych kochanków, nieubłaganego przeznaczenia ścigającego bohaterów w chwilach pozornego triumfu, ingerencji sił przyrody i ponadczasowej mądrości życia (dosłownie uosabianej przez postać Wiecznego Dziada pojawiającego się w momentach zwrotnych).

W konsekwencji Michałkow-Konczałowski żonglując nieustannie na krawędzi mitu i rzeczywistości, historii i legendy. Ale słowo „synteza" ma tu jeszcze jedno odniesienie, tym razem sensu stricto kinowe. Każda epoka, każdy rozdział dziejów Ostużaninów i Sołominów z Jełania znajduje: po pierwsze – cezurę w kadrach kronik filmowych z lat dwudziestych i trzydziestych, czterdziestych i sześćdziesiątych, po wtóre – i ważniejsze – każdy duży epizod, pierwotnie pomyślany jako pełnometrażowa seria, utrzymany jest w konsekwentnie odrębnej stylistyce, dokładnie odpowiadającej obowiązującej konwencji kina radzieckiego tamtych lat. W dobitnej prostocie prologu jest coś ze stylu Protazanowa, w dramatyzmie i wyrazistości poetyckiej epizodu z lat dwudziestych odkrywamy Dowżenkę i młodego Pudowkina, lata trzydzieste noszą piętno uważnej „lektury" Ermlera. I tak do współczesności: wojna niczym u Rajzmana i Łukowa, lata „wielkiej nafty" to konwencja „nowego kina" bliska Chucyjewowowi. Finałowa – zresztą brawurowa w swym natężającym się oniryzmie scena spotkania i bratania się bohaterów ze swymi przodkami coraz to odleglejszymi – sytuuje nas w epoce Tarkowskiego i... Michałkowa-Konczałowskiego.

Czy „Syberiada" to radziecki ekwiwalent „XX wieku" Bertolucciego, jak po canneńskim pokazie sugerowano? Wydaje się, że są to przedsięwzięcia całkowicie różne, które łączy chyba tylko jedno: nawrót wiary w sens wielkiej epiki na ekranie. Niezależnie od końcowej oceny a nie może być ona w przypadku filmu Michałkowa-Konczałowskiego jednoznaczna fascynujący jest już sam wysiłek twórczy radzieckiego reżysera, który pokusił się o płótno bez precedensu, nawet w obrębie własnej kinematografii. Są w nim zresztą punkty autentycznej wielkości i poetyckiej urody, jest też wiele opisowości i niedostatecznie wyartykułowanych konfliktów, zwłaszcza w części współczesnej. „Syberiada" zamyka w sobie dążenie do syntetycznego dziejowego skrótu z umiłowaniem tradycji, co nie było łatwe do pogodzenia. I jeśli Michałkow-Konczałowski w wielu wypadkach osiągnął nową jakość, łącząc przeciwstawne żywioły kina i historycznej materii, to tym samym dowiódł, że jest twórcą naprawdę nieprzeciętnego formatu.

WOJCIECH WIERZEWSKI

SIBIRIADA, reż. Andriej Michałkow-Konczałowski, ZSRR

MATKA KÜSTERS

RFN, 1975

Reżyseria: RAINER WERNER FASSBINDER. Scenariusz: Rainer Werner Fassbinder i Kurt Raab. Zdjęcia: Michael Ballhaus. Muzyka: Peer Raben. Scenografia: Kurt Raab. Wykonawcy: Brigitte Mira (Matka Küsters), Ingrid Caven (Corinna Voren, jej córka), Gottfried John (Ernest Küsters, jej syn), Irm Hermann (żona Ernesta), Jarlheinz Böhm (Karl Tilmann), Margit Carstensen (żona Tilmanna), Matthias Fuchs (goszysta), Armin Meier (Jorg Niemeyer, fotoreporter), Peter Kern i Kurt Raab (właściciele kabaretu), Peter Chatel (fotograf), Lilo Pempeit (sekretarka) i inni. Produkcja: Tango Film. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 105 min. Dla DKF i kin studyjnych. Tytuł oryginalny: „Mutter Küsters Fahrt zum Himmel".

Wdowa po robotniku podejmuje trud zrehabilitowania pamięci męża oszkalowanego przez tendencyjną prasę. Kolejni „sprzymierzeńcy" wykorzystują jej altruizm dla doraźnych celów politycznych. Istotne konflikty społeczne RFN przedstawił jeden z najwybitniejszych tamtejszych reżyserów.

SZKLANE PACIORKI

ZSRR, 1978

Reżyseria: IGOR NIKOŁAJEW. Scenariusz: Aleksander Borszczagowski. Zdjęcia: Władimir Sapożnikow. Muzyka: Aleksiej Nikołajew. Scenografia: Władimir Pasternak. Wykonawcy: Lusia Grawes (Masza), Laimonas Noreika (ojciec), Walentina Ustimowicz (matka), Bakyt Arstanbekow (Radik), Dagba Dondukow (Afanasij), Ola Kim (Katia), Sierioża Polakow (Lońka), Walerij Barinow (Samarcew) i inni. Produkcja: Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. M. Gorkiego w Moskwie. Barwny. Szerokoekranowy. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 69 min. Tytuł oryginalny: „Stieklannyje blusy".

12-letnia Masza boleśnie przeżywa niesnaski między rodzicami. Przyjaźń z rówieśnikiem, Radikiem, pomaga jej odnaleźć swoje miejsce w rodzinnym domu.

ŚLAD ROSOMAKA

ZSRR, 1978

Reżyseria: GIEORGIJ KROPACZEW. Scenariusz: Jurij Rytcheu. Zdjęcia: Walerij Mironow. Muzyka: Aleksander Knajfeld. Scenografia: Jelena Fomina. Wykonawcy: Rauza Tażibajewa (Ajnana), Jurij Chwan (Turil), Nikołaj Olzej-Ooł (Onno), Marija (Kymyne), Nurmuchan Żanturin (Toko), Dorime Sangażapowa (Dolina Andriejewna), Uajs Sułtangazin (Konop), Olga Jenzak (Kolana) i inni. Produkcja: Lenfilm. Barwny. Szerokoekranowy. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 70 min. Tytuł oryginalny: „Slied rosomachi".

Uwspółcześniona wersja czukockiej legendy o dzielnej Ajnanie, podążającej śladem rosomaka na ratunek ukochanemu. Wysmakowany plastycznie obraz krainy śniegów.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dzikowska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Romana Górnicka, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (z-ca red. nacz.), Jerzy Trafisz (sekr. red.), Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba, Janusz Zaremba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Elżbieta Krużyńska. FOTOREPORTERZY: Jerzy Kośnik, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Karczmarczyk, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 26-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej przyjmuje Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto PKO nr 1531-71 w terminach: – od 25 listopada na styczeń, I kwartał i I półrocze roku następnego i na cały rok następny; do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty na pozostałe okresy roku bieżącego. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. Skład tekstów techniką „LINOTRON 505 TC". DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.

ZDJĘCIA: J. Kośnik, R. Krause, S. Lopez, R. Pajchel, S. Sachno, O. Sobański, R. Sumik, K. Wiśniewski, A. Wysocki, Centralna Wytwórnia Filmów Dziecięcych i Młodzieżowych im. M. Gorkiego, Ciné Revue, Epoca, Lenfilm, Le Nouvel Observateur, Polfilm, Première, PRF „Zespoły Filmowe", Sowietskij Film, Tango Film, UPI, ZRF, arch. Numer przekazano do drukarni 11 VI 1979 r. Zam. 883. C-83.

INDEKS: 35806
ISSN-0137-463

Dayton Ka'Ne i Mia Farrow w filmie „Huragan" fot. Première

PREMIERY

Po burzy

O kosztownej produkcji Dino De Laurentiisa „Huragan" (Hurricane) pisało się sporo w ciągu dwóch lat realizacji. Wiadomo, że włoski producent działający w Hollywood wprowadza w życie formułę „wypróbowanych wzorów", realizując nowe, kosztowniejsze wersje przedwojennych przebojów. Pierwszą próbą był „King Kong", następną właśnie „Huragan", wzorowany na filmie Johna Forda z roku 1937. Ale już „King Kong" przyniósł mniejsze wpływy, niż się spodziewano, a pokaz „Huraganu" w marcu o mało nie skończył się katastrofą. Publiczność chichotała i komentowała głośno co bardziej wzruszające momenty, całość odebrano jako najzwyczajniej nudną. Był to jednak tzw. pokaz testowy, poprzedzający właściwą dystrybucję. Ciąg dalszy wygląda na pouczającą historię o pożytkach, jakie przynosi ten stary chwyt stosowany przez hollywoodzkich handlarzy kinem. Pierwsze reakcje publiczności są starannie obserwowane. Prosi się także widzów o wypełnienie specjalnych ankiet. Zebrany w ten sposób materiał zostaje przeanalizowany i film ulega przeróbkom, których dokonuje z reguły już nie reżyser, lecz ekipa specjalistów. „Huragan" w nowym kształcie jest krótszy o 13 minut, usunięto wiele dialogów, przyspieszono rytm narracji. Rezultat – co stwierdzają niemal wszyscy krytycy – jest „zaskakująco dobry". Melodramatyczna historia córki białego gubernatora, która zakochała się w młodym krajowcu z Samoa, przestała być w każdym razie śmieszna. Szwedzki reżyser Jan Troell wydobył liryczną atmosferę romansu zakończonego katastrofą – niszczącym huraganem. Wprawdzie nie udało się uniknąć mielizn scenariusza, który dzieli postacie na dobre i złe, nie wydobywając potencjalnych konfliktów, a tytułowy huragan pozostaje w takim układzie monumentalnym widowiskiem samym dla siebie, ale film ogląda się gładko. Zwłaszcza że role główne grają bardzo dobrzy aktorzy – Jason Robards, Max von Sydow i Trevor Howard. Pochwały zbiera para romantycznych bohaterów: Mia Farrow i atletyczny Polinezyjczyk Dayton Ka'Ne. Niewątpliwym sukcesem jest także muzyka. Nieżyjący już kompozytor włoski Nino Rota, autor ilustracji muzycznych do większości filmów Felliniego, skomponował kilka tematów przewodnich, którym wróży się powodzenie na miarę tematu „Ojca chrzestnego". Są liryczne, oparte na szlachetnej, prostej melodyce i chętnie słucha się ich po wiele razy. Ożywiają film, a kiedy milkną, zaczyna szaleć huragan...

FAKTY

We współprodukcji radziecko-bułgarskiej powstaje film „Z miłością na spółkę" na temat budowy magistrali gazowej „Sojuz". Reżyseruje Siergiej Mikaelian, wykorzystując sekwencje dokumentalne zrealizowane w czasie budowy. W rolach głównych bułgarska aktorka Rosica Petrowa oraz aktorzy radzieccy Siemion Morozow i Tatiana Koniuchowa.

★

Sukces odniesiony w Cannes – Grand Prix dla filmu „Apokalipsa" – sprawił, że Francis Ford Coppola może wreszcie przystąpić do pracy nad kolejnym projektem. Jest nim adaptacja klasycznej powieści Goethego „Powinowactwa z wyboru". Oryginalność pomysłu polega na tym, że Coppola zamierza zrealizować aż cztery filmy fabularne, dochowując ściśle wierności tekstowi Goethego.

★

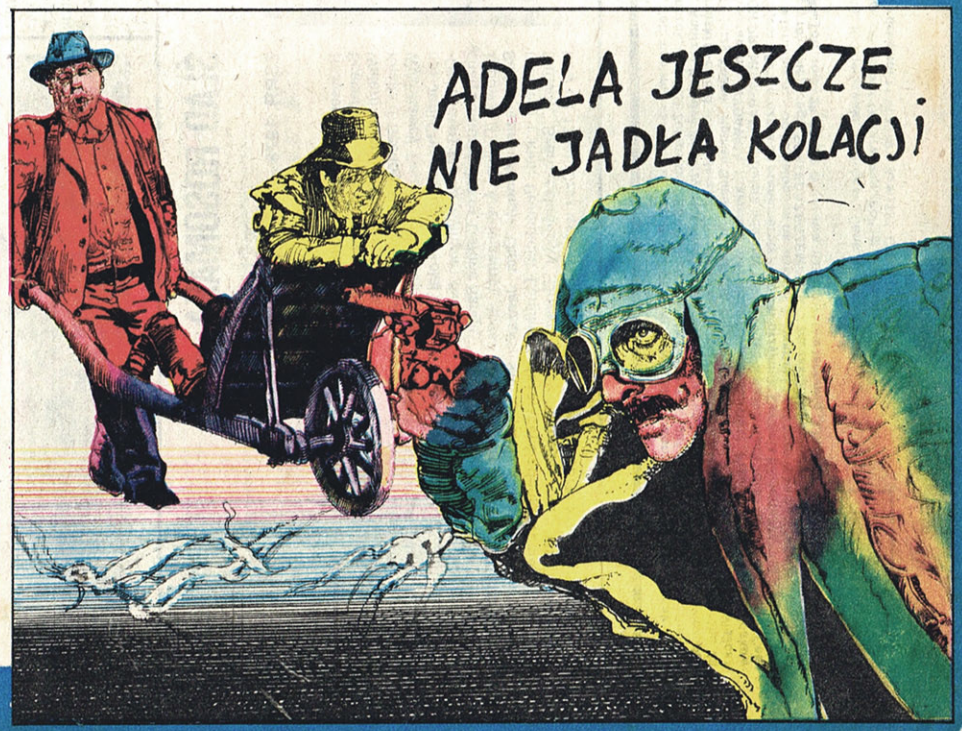
Swietłana Kriuczkowa, która odniosła niedawno sukces w ekranizacji „Ożenku" Gogola, gra dramatyczną rolę w filmie „Pani Maria" Natalii Troszczenko. Jest to historia przekupki, której życie ulega zmianie, od chwili gdy zostaje uznana za wdowę po bohaterze wojennym. Wprawdzie nie zdążyli wziąć ślubu, ale ukochany (Gieorgij Burkow) aż do śmierci nosił na piersiach jej zdjęcie i adres. Jako najbliższa osoba odbiera przyznany mu pośmiertnie order – otacza ją powszechny szacunek, któremu musi teraz sprostać. Ten interesująco zapowiadający się „kobiecy" film powstaje w wytwórni Lenfilm.

REALIZACJE

Fantomas romantyczny

Zanim pojawiła się seria filmów o Fantomasie z udziałem Jeana Maraisa i Louisa de Funèsa, tajemniczy i romantyczny przestępca żył w historii kina na starych taśmach filmów Louisa Feuillade'a. To nie były komedie, ale ekscytujące obrazy sensacyjne, oglądane z tygodnia na tydzień, zadziwiające niezwykłością i autentyczną poezją kina, którą dopiero wówczas odkrywano.

Takiego właśnie romantycznego Fantomasa wskrzesić pragnie Claude Chabrol. Do roli tytułowej wybrał Helmuta Bergera, jego partnerką uczynił piękną Gayle Hunnicutt. Sięgnął do powieści jarmarcznych z roku 1911, pisanych przez Pierre Souvestre'a i Marcela Allaina. Przestały wychodzić w roku 1914: Souvestre wyruszył na front I wojny, aby nigdy nie powrócić. Filmy Feuillade'a były przedmiotem zachwytu awangardowych artystów, takich jak Max Jacob i Guillaume Appolinaire. Czy Chabrolowi uda się oddać coś z ich naiwnej świeżości? Pracuje dla telewizji, twierdząc, że jest to powieść epizodyczna wymagająca podziału na odcinki. Pragnie zachować całą umowność świata, w którym wszystko było możliwe, ale którym rządziła prosta zasada moralna: Fantomas walczył z niesprawiedliwością oficjalnego porządku. Ten porządek zresztą wkrótce już runąć miał w gruzy wśród wojennych salw. Czy film Chabrola będzie czymś więcej niż stylową zabawą? Reżyser jest dobrej myśli: – *Zanurzyliśmy się w pracę po same uszy. Fantomas nie przestaje nas zdumiewać!*

Helmut Berger jako Fantomas fot. Epoca

Kinorysunki Chodorowskiego